UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Programa de Doctorado
2004 - 2006

HISTORIA DEL ARTE Y GESTIÓN CULTURAL EN EL MUNDO HISPÁNICO

Sincretismo en la Arquitectura Moderna Latinoamericana

COMPONENTES ISLÁMICOS EN LA OBRA DE TRES ARQUITECTOS:

Julio Vilamajó
Luís Barragán
Rogelio Salmona

Arq. Ana María Apud Apud
Tutora: Dra. Ana Aranda Bernal
Director: Dr. Antonio Orihuela Uzal

INDICE

1 Introducción 3
1.1 Objeto de estudio de la tesis 3
1.2 Marco conceptual en referencia al tema 7
1.3 Objetivos. 12
1.4 Metodología 14

2 Sincretismo en la cultura arquitectónica de América Latina 15
2.1 El Barroco en el periodo colonial – Siglos XVII y XVIII 17
2.2 El Eclecticismo en América Latina - Últimas décadas siglo XIX y primeras del XX 20
2.3 La Modernidad en América Latina 44
2.4 La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla 55
2.5 Imágenes de los pabellones de la Exposición Iberoamericana de Sevilla 59

3 Particularidad de la arquitectura islámica 79
3.1 Historiografía 79
3.2 La arquitectura del mundo islámico 84
3.3 Componentes característicos de la arquitectura islámica 86
3.3.1 La concepción del espacio interior 86
3.3.2 El patio: tipo característico de la arquitectura islámica 88
3.3.3 La composición 90
3.3.4 El jardín islámico y sus dos elementos fundamentales: el agua y la vegetación 92
3.3.5 La decoración 97
3.3.6 La luz y su incidencia sobre las superficies 102
3.4 Materiales y técnicas 104
3.4.1 Técnicas de mampostería y sillería- El ladrillo 105
3.4.2 Los enlucidos o revoques 107
3.4.3 El azulejo 108
3.4.4 La carpintería y el uso del hierro 108
3.4.5 Tipos especiales de construcción: bóvedas, cúpulas y alminares 109
3.5 Los artesanos, técnicos y arquitectos 110
3.6 Imágenes de la particularidad de la Arquitectura Islámica 113

4 Líneas de transferencias en relación a la arquitectura islámica en América Latina 155
4.1 Encuadre de las líneas de transferencias 155
4.2 Los viajes y su incidencia en las transferencias 155
4.3 Primera línea de transferencias-El barroco en el periodo colonial 156
4.4 Segunda línea de transferencias- El neoárabe y el neocolonial 159
4.5 Imágenes de la primera y segunda línea de transferencias 163
4.6 Tercera línea de transferencias- J. Vilamajó, L. Barragán y R. Salmona 181

5 Julio Vilamajó – Tercera línea de transferencias 183
5.1 Contexto cultural y arquitectónico en Uruguay en la primera mitad del XX 184
5.2 Referentes e influencias de Julio Vilamajó 189
5.2.1 Viaje a España y el Norte de África. El impacto de Andalucía 189
5.2.2 La Alhambra y el Generalife 192
5.2.3 Interés por la cultura árabe y la casa musulmana 193
5.3 Formación de Julio Vilamajó 197
5.3.1 El "Gran Premio" y su viaje a Europa 198
5.4 Sus reflexiones sobre arquitectura y urbanismo 200
5.4.1 Historia, tradición y modernidad 202
5.4.2 Su concepción orgánica de la ciudad 204
5.5 Componentes islámicos en la obra de Vilamajó. Análisis e identificación de los mismos 207
5.5.1 Primera fase: obras con características del neocolonial 209
5.5.2 Segunda fase: obras que reflejan cabalmente los componentes islámicos 210
5.6 Imágenes de la obra de Julio Vilamajó 219

6 Luís Barragán – Tercera línea de transferencias 277
6.1 Contexto cultural y arquitectónico en México- Primera mitad del siglo XX 277
6.2 Contexto arquitectónico-cultural en Guadalajara 280
6.3 Referentes e influencias de Luis Barragán 284
6.3.1 Visita a la Alhambra y el Generalife en Granada 286
6.3.2 Descubrimiento de la obra de Ferdinand Bac 287
6.3.3 Interés por la casa y el paisaje del Norte de África 290
6.4 Formación de Luís Barragán 292
6.4.1 Los primeros años y los estudios académicos 292
6.4.2 Los viajes y el conocimiento directo de las obras 293
6.5 Su biblioteca: los libros y manuscritos de su acervo 297
6.6 Las artes plásticas y su vínculo con la arquitectura de Barragán 297
6.7 Componentes islámicos en la obra de Barragán. Análisis e identificación de los mismos 301
6.7.1 La concepción del espacio interior 302
6.7.2 El patio 305
6.7.3 El jardín: la vegetación y el agua 308
6.7.4 Análisis de su obra más representativa en Guadalajara 313
6.7.5 Análisis de su obra más representativa en relación a la temática en México D.F. 328
6.8 Imágenes de la obra de Luis Barragán 341

7 Rogelio Salmona – Tercera línea de transferencias 407
7.1 Contexto cultural y arquitectónico en Bogotá hacia mediados del siglo XX 407
7.2 Referentes e influencias de Rogelio Salmona 411
7.2.1 Estancia de diez años en París. Le Corbusier y Pierre Francastel 413
7.2.2 Visita a la Alhambra y el Generalife en Granada 415
7.2.3 Interés por la cultura del Norte de África 417
7.2.4 El impacto de la arquitectura prehispánica 419
7.3 Formación de Rogelio Salmona 420
7.3.1 Los primeros años y los estudios académicos 420
7.3.2 Su participación en el taller de Le Corbusier 424
7.3.3 Los viajes y el conocimiento directo de las obras 426
7.4 Sus reflexiones, escritos y acervo bibliográfico 428
7.4.1 La arquitectura y la ciudad desde la mirada de Rogelio Salmona 429
7.4.2 Rogelio Salmona y su opción de Modernidad 432
7.5 Componentes islámicos en la obra de Salmona. Análisis e identificación de los mismos 435
7.5.1 La concepción del espacio interior 437
7.5.2 El patio 438
7.5.3 La composición y recorrido 440
7.5.4 El jardín – la vegetación y el agua 442
7.5.5 Naturaleza y paisaje 445
7.5.6 Materiales y técnicas 446
7.5.7 La importancia de la luz: el muro calado y la pérgola 449
7.5.8 Análisis de su obra más representativa en relación a la temática 449
7.6 Imágenes de la obra de Rogelio Salmona 461

8 Reflexiones finales 539

9 Glosario 543

10 Bibliografía 547

11 Apéndice 561

1 Introducción

1.1 Objeto de estudio de la tesis

El trabajo de tesis abordará el estudio del pensamiento y la obra de tres destacados arquitectos modernos latinoamericanos como son: **Julio Vilamajó** de Uruguay (1894-1948), **Luís Barragán** de México (1902-1988) y **Rogelio Salmona** de Colombia (1927-2007).

En especial se tratará de detectar las influencias que se presentan en la obra de estos arquitectos latinoamericanos y que fueron tomadas de una cultura tan distinta a la occidental y tan rica como la árabe- musulmana o islámica.

Se analizarán las obras de estos arquitectos en las cuales es posible visualizar claramente las influencias de la arquitectura islámica y cómo éstas fueron trasladadas e integradas en forma sincrética creando un nuevo producto o hecho arquitectónico acorde con su tiempo histórico y con el entorno natural del país y lugar donde se realizaron.

Este estudio se desarrollará contextualizándolo desde el punto de vista histórico y fundamentalmente en lo referente al medio cultural y arquitectónico en el que actuaron y en el que estaban inmersos los arquitectos mencionados en la primera mitad del siglo XX, este período para el caso de Julio Vilamajó y Luís Barragán. El mismo criterio se aplicará para el estudio de Rogelio Salmona en la segunda mitad del siglo XX, dado que pertenece a la siguiente generación.

Además se estudiará en profundidad las características principales que definen la arquitectura islámica, para luego poder identificarlas en las obras de los tres arquitectos mencionados.

Dos de ellos, Julio Vilamajó y Luís Barragán, son contemporáneos entre sí y desarrollaron su actividad como arquitectos, sobre todo Vilamajó, en la primera mitad del siglo XX recibiendo e integrando en sus obras los preceptos de la arquitectura moderna de manera distinta y peculiar como se verá.

Luís Barragán tendrá una trayectoria más extensa, transitando por distintas etapas, dado que sus últimas obras están fechadas hacia mediados de 1970.

El caso de Rogelio Salmona es particular, ya que si bien su obra es moderna y también contemporánea, pues tiene obras recientes, es un arquitecto formado en el período de la Modernidad (en su primera etapa y antes de obtener su título de arquitecto trabajó en el estudio de Le Corbusier). Su pensamiento y praxis de la arquitectura moderna es singular, ya que desde sus inicios toma en cuenta la historia y contempla las características geográficas y socioculturales del lugar en que se implanta, postura que la arquitecta e historiadora Marina Waisman (1920-1997) ha definido muy sucintamente como *"....una arquitectura que **desea ser moderna** sin perder con esto una relación con su medio cultural"*.[1]

En cuanto a los términos de **Arquitectura Moderna y Movimiento Moderno**, en este trabajo, se tomarán como equivalentes, de manera de abarcar toda la producción arquitectónica realizada desde los años veinte y treinta del siglo XX y su proyección a las tres décadas siguientes.[2]

Esta "identificación" de ambos términos permite acotar el periodo de la arquitectura moderna a la producida en el siglo XX, exclusivamente, no planteando confusiones historiográficas con las denominaciones del concepto de Modernidad y su arquitectura, desarrollada en los siglos anteriores.

En la tesis se abordará el estudio planteado globalmente, profundizando en el pensamiento y obra construida de Julio Vilamajó, Luís Barragán y Rogelio Salmona en relación a la temática planteada.

Es importante aclarar que las obras que se estudiarán serán aquellas en las cuales es posible identificar claramente los componentes islámicos que ellos integraron sincréticamente. Sin duda que la tan variada, rica y extensa obra de estos tres arquitectos es

---

[1] Waisman, Marina, "Identidad y Modernidad", en *Summarios* Nº 134, Buenos Aires, 1990, p. 3.

[2] TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Manual Universitarios de

[2] TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Manual Universitarios de Arquitectura, MAIREA/CELESTE Ediciones SA, Madrid, 2001, p. 18.

posible analizarla también desde diversos ángulos, con distintos enfoques y énfasis como en otros trabajos de investigación ya se han realizado y seguramente se realizarán.

Hay que destacar también que, si bien en este trabajo se estudiarán las obras seleccionadas donde se reflejan aquellas transferencias e influencias de origen islámico, ellas estarán siempre contextualizadas en su momento histórico, cultural y arquitectónico del período analizado. Tomando en cuenta esta última puntualización se considerarán las relaciones y procesos que se dieron en el ámbito arquitectónico en torno a los tres arquitectos, incluyendo el pensamiento y/u obra de algunos colegas contemporáneos a los mismos.

¿Qué debate se estaba dando en este período en el ámbito cultural y en particular en el de la disciplina arquitectónica? ¿En cuales países de Latinoamérica se dio este debate y quienes fueron sus protagonistas y voceros más representativos?

Para poder responder estas preguntas y otras que se irán planteando a lo largo del trabajo se tomarán tres líneas de transferencias en relación a las traslaciones y referentes tomados de la arquitectura árabe-musulmana y que se presentan sincréticamente y con distinto grado de asimilación e integración en la obra de arquitectos latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX y en especial en el período de la Modernidad.

Para ello se hará referencia también a otros arquitectos del período y que representan por su pensamiento doctrinario y sobre todo por su obra proyectada y realizada distintas modalidades de incorporación de esta influencia islámica.

Para un mejor encuadre y comprensión de la temática de este trabajo será importante definir el **término de sincretismo conceptualmente**, ya que como el título de la tesis lo indica: **"Sincretismo en la Arquitectura Moderna Latinoamericana. Componentes islámicos en la obra de tres arquitectos: Julio Vilamajó, Luis Barragán y Rogelio Salmona"**, forma parte sustancial del marco teórico del análisis de la misma, conjuntamente con los componentes islámicos a estudiar e identificar.

En cuanto al concepto de sincretismo se hará referencia a tres líneas de transferencias en relación a la arquitectura islámica definidas según el periodo histórico (tiempo y lugar) de que se trate y las características de asimilación de dichas influencias. En

el capítulo 4 de este trabajo se desarrollarán más estas tres líneas de transferencias, así como las corrientes y arquitectos que mejor responden a ellas.

Pero será la tercera línea de transferencias en la que se centrará el trabajo de tesis, la cual se estudiará en profundidad y donde están ubicados los tres arquitectos mencionados y cuyas obras en relación a la temática planteada abarcarán los capítulos 5, 6 y 7, correspondiendo cada capítulo al análisis de cada uno de ellos.

No obstante es necesario, para la mejor comprensión de este trabajo, hacer una brevísima presentación de las mismas.

En la primera línea de transferencias se ubican aquellas obras realizadas en el período colonial (siglos XVI, XVII y XVIII) y sobre todo las que responden al periodo barroco, del siglo XVII y XVIII en los países hispanoamericanos.

Es en esta época donde el barroco se manifiesta como un ámbito de confluencia cultural de componentes de diverso origen, conformando un producto otro, en este caso una obra arquitectónica distinta, propia del lugar donde se realiza. En países como México, Perú, Bolivia, como los más destacados, será donde esta cultura sincrética tenga manifestaciones muy relevantes, donde lo indígena, el mudéjar, el gótico y el plateresco, entre otras corrientes, se presenten en forma sincrética creando una obra nueva. Esta línea de transferencias se desarrollará mejor en el capítulo 2, pero no se tratará en profundidad en este trabajo de tesis.

En la segunda línea de transferencias se ubican aquellas obras arquitectónicas que responden al periodo del Eclecticismo en América Latina, correspondiente a las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, siendo este período de gran riqueza arquitectónica y con el cual quedaron marcadas muchas ciudades de nuestro continente.

Dentro del amplio espectro de modalidades que reúne el eclecticismo se tomarán las que tienen raíz islámica y/o elementos que tengan ese origen, ya sea se encuentren globalmente en fachadas, en el uso de materiales y detalles constructivos y/o a través de algún elemento volumétrico.

El neoárabe y el neocolonial se encuentran dentro de esta línea aunque, como veremos más adelante en el capítulo 2, tienen sensibles diferencias en cuanto al sustento teórico e

ideológico en que se basa el neocolonial, por ejemplo representado por Martín Noel, y el neoárabe tomado como un neo-estilo más, seleccionado muchas veces de catálogos.

En la tercera línea de transferencias (núcleo principal del trabajo de tesis) se presentan elementos espaciales, formales y decorativos de indudable origen islámico que se incorporan en forma sincrética en el hecho arquitectónico. Sustancialmente en esta línea se hallan aquellas obras de la Arquitectura Moderna latinoamericana en las cuales se reflejan en forma más completa las estructuras inherentes a la arquitectura islámica; las subestructuras, los cimientos, los elementos espaciales, estructurales y formales de la tradición árabe-musulmana.[3]

Para el estudio de esta línea de transferencias se tomará el pensamiento y obra de los arquitectos: Julio Vilamajó, Luís Barragán y Rogelio Salmona.

Ciertamente y con naturales diferencias es posible hallar en la obra arquitectónica de los tres arquitectos mencionados características de la arquitectura islámica que integradas en forma sincrética denotan y connotan indudablemente su origen.
Es el caso paradigmático del arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, pues en su obra se ven sintetizados e integrados aspectos de la tradición **hispanomusulmana o andalusí** [4] con la Modernidad. Además es de destacar la relevancia que tiene como arquitecto por su obra realizada y sus reflexiones teóricas sobre la arquitectura islámica, en particular sobre la vivienda, como se analizará en el capítulo 5.

1.2 Marco conceptual en referencia al tema

Los países de América Latina son producto de una diversidad cultural que le han legado, a lo largo de siglos, los distintos pueblos que se asentaron en ellos. A partir de 1492, con la conquista de España y Portugal de estos territorios, se dieron períodos históricos que marcaron nuestra cultura y sociedad con distintos énfasis según los países.

---

[3] CURTIS, William, "Entrevista a William Curtis", en *Periferia. Publicación Semestral de Arquitectura*, Nº 13, 2º Semestre. Fundación Periferia, España, 1994, pp. 40-47.

[4] En esta tesis se usará el término hispanomusulmán como equivalente a andalusí, aun sabiendo que este último es el más indicado actualmente, pues abarca lo geográfico y lo político de una zona, excluyendo el aspecto religioso. Motiva esta decisión el considerar que el término hispanomusulmán ha sido el más usado en distintos ámbitos y está más arraigado fuera del específicamente académico de España.

América Latina ha tenido, desde la época colonial hasta nuestros días, una particular "vocación" sincrética por ser justamente receptora de una gran diversidad cultural que ha asimilado de distintas formas. Pero lo importante de estos procesos es que no han sido aceptados pasivamente. Por el contrario, se han incorporado al hecho cultural y, en particular en lo que interesa en este trabajo, al hecho arquitectónico características propias que, conjuntamente con los componentes de distinto origen, conforman un producto nuevo, distinto, surgido de esa síntesis.

Es este fenómeno del **sincretismo**[5] en la cultura el que se da en nuestro continente como una constante y se puede hallar en diversas manifestaciones culturales, dependiendo de los períodos históricos y los países que se traten.

Esta diversidad cultural también la encontramos en el siglo XX, período en el cual se desarrolla la obra de los tres arquitectos a estudiar en la tesis y es fruto de complejos procesos históricos, lo cual no impide verificar la existencia de elementos culturales comunes, que integrados conforman modos de expresión propios.

A principios del siglo XX se dan en Latinoamérica profundos procesos de cambios sociales y culturales. El inicio de la Revolución Mexicana en 1910, el surgimiento de movimientos indigenistas y americanistas en Perú, la reforma universitaria que surge en Córdoba, Argentina, en 1918, para luego extenderse por todo el continente, son algunos de los acontecimientos que pautaron el inicio del siglo XX. Los conflictos mundiales, como la Revolución Rusa en 1917 y principalmente la Primera Guerra Mundial (1914-1918), tuvieron también fuerte impacto.

A su vez hubo una fuerte corriente migratoria a fines del siglo XIX y principios del XX hacia los países latinoamericanos que colaboraron en cambiar, sobre todo, cualitativamente la composición poblacional.

En medio de este conmocionado contexto surgieron nuevas corrientes políticas liberales, en algunos casos socialdemócratas, que permitieron la integración social a grupos que hasta ese momento estaban marginados. Grupos o partidos políticos como el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México fruto de la Revolución, el Batllismo en

[5] **Sincretismo:** "Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes" una de las definiciones de la RAE (Real Academia Española).

Uruguay, el Radicalismo en Argentina, Acción Democrática en Venezuela, el Liberalismo en Colombia y la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), en Perú llegarán en estos años al poder en sus respectivos países. Surgen a su vez los primeros partidos socialistas y comunistas del continente, así como se establecen también corrientes anarquistas, producto de la inmigración, en algunos países que completan el variado marco político de la época.

Los cambios mencionados, conjuntamente con una favorable situación económica que se da en el período en algunos de estos países, tuvieron un fuerte impacto en el medio cultural y arquitectónico.[6]

Es a principios del siglo XX cuando el eclecticismo pasó a ser la arquitectura dominante en la mayoría de los países latinoamericanos, reflejo de lo que había sucedido en el continente europeo en la segunda mitad del siglo XIX, como veremos más adelante.

Los arquitectos que actuaron en estas primeras décadas de 1910-1930 hacían proyectos en diversos estilos en respuesta a la demanda de una entusiasta clientela burguesa. Esta actitud o postura ecléctica, tanto de parte de los arquitectos como de su clientela, dio lugar a una apertura a los otros estilos no académicos y permitió la introducción del exotismo, del orientalismo, del indigenismo entre otros.

Simultáneamente empieza a haber una reacción contra el academicismo y el eclecticismo imperante. Reacción que, en principio, no provino del ámbito arquitectónico sino del literario. Figuras como Rubén Darío, José Enrique Rodó y José Martí plantean la necesidad de una mirada propia, americanista.

En el campo arquitectónico también se plantea una reflexión propia. Federico Mariscal y Jesús de Acevedo en México; Martín Noel y Ángel Guido en Argentina; Alberto Zum Felde en Uruguay; Dávila Carlson en Chile y José Marianno en Brasil proponían otras posibilidades, producto de una nueva visión de la arquitectura americana.[7]

---

[6] GUTIERREZ, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,* Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, pp. 548 y 549.

[7] GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo…….*Op. cit. pp. 550-567.

Será en este contexto cultural que la arquitectura moderna se desarrollará en algunos países de América Latina sintetizando esta búsqueda de lo propio y de lo local y a su vez incorporando los aspectos más definitorios de la Modernidad.

Tomando en principio como hipótesis de trabajo o aspectos relevantes los siguientes puntos, se tratará de verificarlos a lo largo del desarrollo de la tesis.

- En la Arquitectura Moderna de América Latina se encuentran manifestaciones de la tradición de la arquitectura y el arte islámico en sus distintos componentes: espaciales, tipológicos, constructivos, del lenguaje y de la decoración.

- Estos componentes se presentan en la arquitectura de México a través de la obra del arquitecto Luis Barragán y en Uruguay en la obra del arquitecto Julio Vilamajó, por citar dos ejemplos emblemáticos del período histórico de la Arquitectura Moderna de la primera mitad del siglo XX. Y también en Colombia a través del arquitecto Rogelio Salmona, cuya obra se extiende hasta principios del siglo XXI.

- Los componentes de la arquitectura y arte islámico fueron integrados sabiamente por estos arquitectos latinoamericanos adecuándolos a las necesidades funcionales, formales y simbólicas del medio natural y cultural en el que se insertaron. Se pueden identificar las estructuras inherentes a la tradición árabe-musulmana en las obras arquitectónicas de los arquitectos Julio Vilamajó, Luis Barragán y Rogelio Salmona.

- La transferencia cultural que se da en el ámbito arquitectónico y artístico se explica a través de dos vertientes: por un lado debido al legado de la arquitectura colonial existente en Iberoamérica, que incorpora elementos expresivos, tipológicos y constructivos hispanomusulmanes. Por otra parte a través del contacto directo y el conocimiento de las obras de la arquitectura árabe, que tuvieron estos arquitectos, como es ejemplo la Alhambra y el Generalife en Granada, la Mezquita de Córdoba y también con el Norte de África, en particular Marruecos.

Tanto Barragán como Vilamajó y Salmona han manifestado su admiración por dicha arquitectura, cuyas huellas se pueden detectar en sus obras. Barragán hace referencia a ello al decir con relación a la Alhambra:

"... y no es casual que desde el primer jardín que realicé en 1941, todos los que le han seguido pretendan con humildad recoger el eco de la inmensa lección de la sabiduría de los moros de España." Y en otro pasaje*: "... Y como existe un profundo vínculo entre esas enseñanzas y las de los pueblos del Norte de África y de Marruecos, también éstos han marcado con su sello mis trabajos."*[8]

Vilamajó viaja en el año 1921 a Europa, en usufructo de la beca del Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, y visita España, Italia, Francia y el Norte de África. El arquitecto e historiador contemporáneo uruguayo Mariano Arana expresa:

"...Porque Vilamajó fue muy flexible a las influencias del pasado, pero tamizadas por una preocupación muy personal, que se alimenta de variadas maneras. Ese viaje a Europa lo impacta mucho, sobre todo lo hispánico. Y hablar de todo lo hispánico implica hablar también de lo islámico. El Islam y lo español lo signaron de forma perdurable."[9]

- Dentro del campo teórico se puede establecer una similitud en la actitud de apertura que tuvieron en general los arquitectos latinoamericanos hacia los postulados del Movimiento Moderno y la aceptación de su arquitectura.

Esta receptividad está relacionada en principio con tres aspectos:

En primer lugar, debido al momento histórico y político que estaban transitando nuestros países. Es el caso de la Revolución Mexicana y de Uruguay con un gobierno democrático y progresista, por citar dos países a los que se hará referencia.

En segundo término, el hecho de vivir en democracia hace a la sociedad más permeable a recibir distintas ideas e influencias de otros pueblos y sus culturas. Esto se acentúa con las diversas corrientes migratorias que hubo a fines del siglo XIX y principios del XX en América Latina como sucedió en Uruguay, México, Brasil y otros países.

---

[8] BARRAGÁN, Luis, *Escritos y Conversaciones*, (edición al cuidado de Antonio Rigen), El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pp. 60-61.

[9] ARANA, Mariano, "Vilamajó: una arquitectura nacional. Auténtico creador", *El País Cultural*. Nº 185, Montevideo, 1993, pp. 1-5.

Este clima de apertura y receptividad, que vive la sociedad del momento en estos países, se expresa también a través de la demanda de una clientela, que responde mayormente a la burguesía, y que quiere verse representada por medio de esta arquitectura.

Las diversas corrientes arquitectónicas como el eclecticismo, *el art- nouveau, el art-déco,* además de las otras vertientes que conformaron la Arquitectura Moderna, que coexisten en la primeras décadas del siglo XX, serán vistas por esta clientela como portadoras del buen gusto, del prestigio social y político representativo de la época y de la forma más adecuada de inserción en un mundo moderno y con permanente afán de progreso.

Un tercer aspecto importante a señalar es que estos arquitectos latinoamericanos actuaron en el campo de la arquitectura con mayor flexibilidad, lo que les permitió incorporar, sin grandes dificultades y con gran libertad, vertientes arquitectónicas de distinto origen.

1.3 Objetivos

Uno de los objetivos planteados es realizar un trabajo de investigación sistematizado centrado en la arquitectura árabe-musulmana y su vínculo con la arquitectura y arte en América Latina, en el período delimitado.

Entiendo importante destacar que el análisis que se hace en este trabajo es desde el punto de vista de una arquitecta, docente e investigadora latinoamericana, inmersa en el entorno cultural del siglo XX y XXI del mundo occidental judeo-cristiano.

En las indagaciones realizadas para el planteo inicial del estudio de la tesis me he encontrado con las reflexiones que ha hecho el escritor español Juan Goytisolo sobre esta temática y con las cuales me siento identificada.

> *"El extraordinario patrimonio artístico y cultural de al-Andalus formó parte durante centurias del mundo occidental antes de ser desalojado de él por la nueva idea de Europa, devuelta a sus raíces helénicas sin intermediario de los árabes, forjada en el Renacimiento. Esa Europa inventada a finales del siglo XV separó brutalmente las dos orillas del Mediterráneo y repudió como ajena la realidad cultural que la alimentó durante la Edad Media. Es hora ya, de que reincorporemos dicho patrimonio al lugar que le corresponde como expresión de una oc-*

cidentalidad distinta, representada por al-Andalus en el terreno de la arquitectura, filosofía, ciencia y literatura".[10]

La elección del período histórico de la Modernidad se debe a que lo considero fundamental en la historia de la arquitectura y el arte contemporáneo del siglo XX y que sigue estando aún hoy con distintos énfasis siempre vigente.

También es éste un período que tiene particular atracción para mí y sobre el cual he realizado anteriores investigaciones.[11]

Otro objetivo de interés entiendo que es el aporte que pueda realizar con el análisis de la arquitectura islámica desde el ámbito disciplinar y con una visión particular desde esta parte del continente americano. Esto contribuirá además a una mayor difusión y conocimiento de la arquitectura islámica como expresión en principio de una cultura muy distinta, pero que también tiene aspectos en común con la arquitectura occidental.

En lo que me es personal tengo una fuerte motivación, para realizar esta investigación debido a mis orígenes libaneses y en particular a mi formación como arquitecta y también en los medios audiovisuales.

Por otra parte esta motivación se ve incentivada por el conocimiento de la arquitectura y la ciudad árabe, como he podido constatar en mis viajes, en 1998 y 2006 a Marruecos, en el 2000 a Túnez, en el 2003 a Sicilia, Estambul y en varias ocasiones a Andalucía. A raíz de los viajes pude identificar estas importantes relaciones.

Probarlo y transmitir estos vínculos y relaciones es el objetivo particular más importante que tengo.

---

[10] GOYTISOLO, Juan. "El legado andalusí: Una perspectiva occidental", extraído de Internet, España, 1997. Dirección de Internet: www.lainsignia.org/cultura.html consultada el 30 de enero del 2004.

[11] APUD, Ana, *La Arquitectura Expresionista Alemana y su influencia en la Arquitectura Uruguaya.* Montevideo, 1996, Montevideo, edición mayo de 2007.

1.4 Metodología

Se hará una búsqueda de información, análisis y evaluación en función de los objetivos y las hipótesis propuestas. Esta exploración se realizará en los países y lugares que requiera el desarrollo del trabajo planteado: España, Marruecos, México, Colombia y Uruguay.

1) Selección de documentación escrita, gráfica y fotográfica.

2) Levantamiento de las condiciones actuales de las obras arquitectónicas y urbanas.

3) Asesoramiento e intercambio con colegas investigadores, profesores y especialistas que estén trabajando o hayan trabajado en torno al tema:

   a) En Universidades: departamentos de Historia y Teoría y otros.

   b) Instituciones culturales, archivos, bibliotecas de distintas ciudades en particular Sevilla, Granada, Montevideo, México D.F., Guadalajara, Bogotá, Cartagena de Indias. En especial instituciones como la Escuela de Estudios Árabes de Granada, la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, entre otras.

   c) Entrevistas con historiadores y personas idóneas que hayan estudiado y/o conocido directamente a los arquitectos y sus obras.

4) Análisis de las obras arquitectónicas seleccionadas a partir de las hipótesis planteadas, estudiando sus características en los siguientes campos: compositivo, espacial, simbólico, de lenguaje, tipológico y de inserción urbana.

5) Ponderar la búsqueda de información en cuanto a la intencionalidad de los autores de las obras seleccionadas en los distintos campos mencionados. Será de fundamental importancia acudir a las fuentes originales de los tres arquitectos, para acceder al pensamiento, reflexión teórica y obra realizada y/o proyectada de los mismos.

2 Sincretismo en la cultura arquitectónica de América Latina

Para abordar este capítulo es necesario en primera instancia definir el concepto de sincretismo en forma genérica, para luego poder aplicarlo en forma concreta en el análisis específico de la realidad cultural y arquitectónica de América Latina, en los períodos históricos planteados a través de las tres líneas de transferencias.

Según el diccionario de la RAE (Real Academia Española) una de las acepciones del término es la de "sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes", definición por demás genérica, pero que a partir de ella, ampliándola a la de sincretismo cultural y relacionándola con otros conceptos, como los de mestizaje, aculturación, transculturación, heterogeneidad e hibridez posibilitarán un estudio más complejo y actual de la temática planteada en este capítulo. Estos conceptos, introducidos en principio desde el área de la narrativa, luego se extendieron en el debate de otras disciplinas como sucedió con la propia cultura arquitectónica y urbana en el siglo XX, teniendo los mismos actual vigencia en estos primeros años del siglo XXI.

Recurriendo primero a una de las definiciones de **mestizaje** realizada por la RAE como la: "mezcla de culturas distintas que da origen a una nueva", este concepto aporta al sincretismo, al entenderse que en el proceso de mestizaje, que se va a tratar sobre todo en el periodo colonial en el Nuevo Mundo, la cultura dominada irrumpe de forma soslayada en el nuevo contexto cultural.

El otro concepto a definir es el de **aculturación** que según la RAE es la "recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro". Su dinámica refleja la necesidad de apropiación de otros sistemas culturales para lograr un entendimiento mutuo.

Uno de los principales conceptos a relacionar con el sincretismo es el de **transculturación**. Según la RAE la transculturación "es la recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias". Este concepto fue utilizado por primera vez por el antropólogo y filósofo cubano Fernando Ortiz hacia 1940 en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Para él es un proceso de interacción entre dos o más culturas a partir de las

cuales se crea un nuevo producto que posee características de cada una de ellas, generando así como resultado una cultura distinta y singular.[12]

Otro término que importa incluir es el de **heterogeneidad,** el cual según la RAE es la "mezcla de partes de diversa naturaleza en un todo", introducido en el debate y análisis sociocultural latinoamericano desde la narrativa por parte del crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar. Su propuesta amplía la convivencia de distintos sistemas en una misma cultura, donde un elemento o varios no coinciden en su filiación, provocando zonas de ambigüedad y de conflicto, lo que no impide ser parte de la totalidad.[13]

La noción de **hibridez y** de los **procesos de hibridación** como postura y aporte al análisis de las ciencias socioculturales fue introducida por el antropólogo, escritor y crítico argentino Néstor García Canclini. Término proveniente por su origen de la biología "producto de elementos de distinta naturaleza" (RAE), García Canclini la traslada para estudiar la hibridación en América Latina asumiendo la misma como procesos socioculturales, estructuras y prácticas, que existían en forma separada y se combinan para producir otras estructuras y elementos, que a veces no son fuentes puras. La hibridación incorpora lo transitorio, la movilidad y lo provisional para entender las estrategias de entrada y salida de la modernidad.[14]

El concepto de **sincretismo** asociado, en principio, con la interacción y síntesis entre distintas religiones, se ha extendido al más amplio de **sincretismo cultural,** donde se da una relación dialéctica entre dos o más culturas, a través de los procesos de mestizaje, aculturación, transculturación, heterogeneidad e hibridación de los cuales surgen nuevas formas culturales.

---

[12] PULIDO TIRADO, Genara: "Aportaciones teóricas de los estudios culturales latinoamericanos" (artículo en línea), 452° F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 3, 53-69. http:://www.452f.com/index.php/es/genara-pulido.html. Artículo Recibido: 31/03/2010 | Apto Comité científico: 20/04/2010 | Publicado: 07/2010, Universidad de Jaén, España, pp.55-56. Consultada el 30 de marzo del 2015.

[13] PULIDO TIRADO, Genara: "Aportaciones teóricas de los estudios culturales……Op. cit. p. 60.

[14] GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Nueva edición, 1era edición actualizada, Editorial Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2001, p. 14.

Supone la mezcla, combinación e interrelación de elementos de distintas culturas, no exenta de conflictos que se subsanan al fusionarse y llegar a una síntesis, a través de la mutua influencia e interpenetración, generándose un producto nuevo y singular.

El sincretismo como fenómeno de larga duración - Se verá a lo largo del desarrollo de la tesis la presencia constante de esta característica de larga duración, definida por el historiador francés Fernand Braudel (1902-1985) como el tiempo histórico correspondiente a las estructuras de gran estabilidad, siendo la de mayor importancia y significación.[15]

2.1 El Barroco en el periodo colonial – Siglos XVII y XVIII

La arquitectura barroca por su propia esencia y definición es *inclusiva,* no excluye ningún aspecto de la experiencia arquitectónica de otros periodos históricos que le precedieron, realizando una perfecta síntesis de los mismos. Esta característica fundamental se dio desde sus inicios en Europa y en particular en Italia donde surge inicialmente el arte barroco en el siglo XVII, para desarrollarse luego también en el resto de Europa y América.

En Iberoamérica y en particular en los territorios dominados por España en la época colonial (área de interés para el estudio de la tesis) se conjugan diversos factores que acentúan estas características de inclusión y síntesis del barroco, incorporándose otras provenientes de la metrópolis y en especial del Sur, de Andalucía. Confluyen de este modo en la obra artística, y en este caso en la arquitectura, lo local, lo propio de América, lo autóctono del indígena con lo español, conformando así un hecho arquitectónico nuevo, producto del mestizaje, la transculturación y del sincretismo cultural.

Se considerará dentro del colonial, sobre todo y en particular, el período del barroco, (siglos XVII y XVIII), que se desarrolló en Hispanoamérica abordando la temática con-

[15] **Fernand Braudel** plantea la importancia de los tiempos en la historia para el análisis en las ciencias sociales. Define tres tiempos históricos: el acontecimiento, la coyuntura y la larga duración., renovando de esta manera la metodología de análisis histórico. De su estancia en Argel (1923-1932) surge su interés por el tema de una de sus obras más importante: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II.* http://www.elsarbresdefahrenheit.net/documentos/obras/1527/ficheros/la_Historia_y_Las_Ciencias_Sociales_Fernand_Braudel.pdf, consultada en julio del 2015.

ceptual e historiográfica a través de la mirada de diferentes autores europeos y sobre todo latinoamericanos. Motiva esta decisión el encuadre de la propia temática de la tesis y la postura crítica y las valoraciones realizadas sobre la arquitectura colonial iberoamericana, hacia mediados del siglo XX, a partir de las cuales los parámetros de análisis se amplían, incorporando aspectos peculiares del contexto histórico, geográfico y cultural donde se produjeron. Se comienza a aceptar la diversidad de concepciones del barroco según las regiones americanas, así como sucedió en Europa al considerar no solo las obras paradigmáticas de Italia, sino también incluir otras zonas como el sur de Alemania.[16]

Interesa en particular ver las manifestaciones del barroco en Hispanoamérica y los procesos de apropiación y reelaboración de los modelos europeos, especialmente españoles, resultando de ello una nueva realidad propia producto del sincretismo cultural.

La concepción barroca en España fue distinta que en el resto de Europa, debido a las condiciones sociales y culturales de la península y a la pervivencia de la cultura islámica, lo que aportó una pluralidad y diversidad que le dio mayor flexibilidad en su inserción en territorio americano.

El proceso de reconquista efectuada por los reyes católicos de los territorios dominados por los musulmanes que culmina con la toma de Granada en 1492, fue adaptando construcciones existentes como mezquitas, sinagogas a iglesias cristianas, así como la arquitectura civil de castillos, palacios y otros programas edilicios a las necesidades de la sociedad cristiana. El motivo no fue solamente el de imposición del poder de conquista, sino que influyeron otros aspectos como la disposición de mano de obra de los alarifes y artesanos de la población local musulmana, así como el gusto de la realeza y conquistadores cristianos por la cultura islámica de los conquistados.[17]

El barroco español tuvo una particular impronta producto también de un proceso de síntesis a través del arte mudéjar. Más adelante, en el capítulo 3, donde se estudia la

---

[16] GUTIÉRREZ, Ramón, "Repensando el barroco americano". CEDODAL. Argentina. ACTAS, III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001. http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/4f.pdf, p.46.

[17] BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *El Islam de Córdoba al mudéjar*, Silex editorial, Madrid, 2003, pp. 196-200.

particularidad de la arquitectura islámica, se definirá con mayor precisión, en cuanto al debate del significado que se dio en España, a partir de la introducción del término por parte de José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859, donde hace referencia a "El estilo mudéjar en arquitectura".

Etimológicamente el término mudéjar proviene del árabe *mudayyan* que significa "aquél a quien ha sido permitido quedarse", aludiendo a los musulmanes sometidos a partir de la reconquista española, que permanecen en territorio cristiano con su religión y su estatuto jurídico. A partir de esta convivencia particular, entre musulmanes y cristianos, surge el mudéjar como una realidad artística autónoma, donde confluyen elementos del arte hispanomusulmán y cristiano, conformándose una nueva unidad estética, diferente de cada uno de sus integrantes.[18]

De esta manera la situación de la arquitectura barroca española se presenta distinta a los modelos originales italianos y del resto de Europa.

En el barroco hispanoamericano, en general, la concepción de la planta y los volúmenes no varían de las propuestas de periodos anteriores, acentuándose sus características en la ornamentación del interior y de la fachada de los templos. Se plantea así, en principio, como un arte más decorativo que estructural.

Estas características han centrado el estudio de historiadores y especialistas del barroco en los aspectos ornamentales y decorativos, no tomando en cuenta la dimensión y calidad espacial. Aun considerando solamente este fenómeno como principal, sí hay una afectación en la percepción espacial. El tratamiento plástico de las superficies con una decoración profusa que llega a diluir la estructura, efecto éste hereditario de la cultura islámica, cambia sustancialmente el espacio creado. El color, la textura y la luz tienen también incidencia en el tratamiento espacial y todo ello está indisolublemente ligado a la estructura de la planta y el alzado del edificio.[19]

---

[18] BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *El Islam de Córdoba al mudéjar*,….Op. cit. pp. 193-195.

[19] ROSSI, Silvia Elina, "La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano", Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. ACTAS, III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001. http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/068f.pdf, p. 829.

En los actuales territorios de México, Perú y Bolivia, con una importante presencia de culturas indígenas desarrolladas, se produjo una obra arquitectónica muy rica y también diferenciada según las distintas regiones, dependiendo de los accidentes geográficos, materiales del lugar, de la cultura de la población aborigen y de la disposición del europeo en el encuentro con la nueva realidad. Este choque cultural dio lugar a una arquitectura barroca única, distinta a la europea, producto del sincretismo cultural al que el español no era ajeno, debido a los procesos sincréticos que se dieron en su propio territorio y del cual surgió el arte mudéjar.
En el capítulo 4, en la primera línea de trasferencias, se elegirán y se hará referencia a ejemplos del barroco americano y sus particularidades en lo espacial, tipológico, compositivo y de lenguaje.

2.2 El Eclecticismo en América Latina - Últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX

El Eclecticismo se verá en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX en Europa y también en América Latina en sus características esenciales.

Se trata de contextualizar las experiencias en la disciplina arquitectónica que se están dando en Europa en este período, y a su vez en América Latina de forma de encontrar las diferencias y similitudes entre ambas.

Actualmente se han superado las descalificaciones que en general se hacían en contra de la arquitectura decimonónica. La historiografía, tanto europea como americana, ha reconocido la gran influencia de la arquitectura y del urbanismo del siglo XIX en la condición de la Modernidad, así como también en su condición contemporánea.

En el siglo XIX, en particular en la segunda mitad, se consolida en Europa el período denominado **eclecticismo.**

Con la expresión de **eclecticismo** se indica generalmente el período de la historia de la arquitectura del siglo XIX en la que coexisten diversos estilos, que hacen referencia todos ellos a diferentes períodos históricos anteriores: el neoneoclásico, el neogótico, el

neorrenacimiento, el neobarroco y que constituyen los llamados **revivals** o sea que son revitalizaciones de la arquitectura del mundo antiguo, medieval, renacentista y otros.[20]

En el siglo XIX dominan en el escenario europeo diversas corrientes de pensamiento con predominancia, en la primera mitad del siglo, del Romanticismo y concomitantemente con él, hacia mediados del siglo XIX, se consolida la línea de pensamiento racionalista. La síntesis entre ambas líneas de pensamiento o posturas será el **eclecticismo.**

Víctor Cousin, filósofo francés (1792-1867), utilizó hacia 1830 la noción de eclecticismo definiendo al mismo como un sistema de pensamiento constituido por puntos de vista diversos, tomados de otros varios sistemas. El eclecticismo plantea la opción de tomar racionalmente e independientemente posturas filosóficas, en este caso arquitectónicas, del pasado adecuadas a los problemas del presente, para adoptarlas y valorarlas en otro contexto. Cousin plantea que hay afirmaciones trascendentes de diversos períodos históricos que no sólo son válidas en el contexto histórico donde surgieron, sino que es posible reunirlas en un nuevo cuerpo doctrinario formando un nuevo sistema de pensamiento.

Para César Daly, divulgador de las ideas y formas del eclecticismo a través de publicaciones periódicas, el eclecticismo es una modalidad de transición entre el historicismo y la arquitectura del futuro. Daly formula en 1863 la doctrina eclecticista, entendiendo por el estilo representativo de la misma la resultante de integrar en uno los distintos modos o estilos del pasado. En cada uno de los edificios bien proyectados de la época se debían combinar elementos diferentes y esencialmente modernos con fragmentos del pasado. Esta postura implicaba una actitud especial hacia la historia y el pasado, requiriendo de la investigación y experimentación consciente, en una apuesta al futuro y el progreso.[21]

París fue el centro de este movimiento y la Ècole des Beaux Arts el lugar donde se desarrolló el debate teórico y la enseñanza académica durante este período.

---

[20] DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea,* H. Blume Ediciones, Madrid, 1981, pp.11-12.

[21] COLLINS, Peter, "El conocimiento de los estilos. El Eclecticismo" en *Historia de la Arquitectura (Antología crítica),* recopilación de Luciano Patetta, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pp. 358-359.

La diversidad de estilos del pasado, los *revivals,* que se dan en este período en la arquitectura, amplían el repertorio del carácter local y nacional a otros estilos más lejanos en el tiempo y el espacio, como el neoárabe, el neoegipcio, el babilónico, con lo cual la arquitectura adquirió un carácter de gran exotismo.

Los diversos *revivals* triunfan más que en ningún otro lugar en las grandes exposiciones internacionales, donde el arquitecto cumple un rol casi siempre de "decorador" recubriendo las estructuras metálicas u otros materiales de avanzada tecnología con capas de revoque y usando pilastras, cornisas, volutas, yeso, estructuras de madera, donde se mezclan diversos estilos históricos, exotismos y las invenciones más extravagantes. Aparecen así una serie de pabellones construidos cada uno de ellos con un estilo diferente, lo que marcará hacia principios del siglo XX la crisis del Historicismo.[22]

En América Latina los comienzos del siglo XIX, en el primer tercio del mismo, estarán marcados por los procesos revolucionarios que culminan con la independencia de la mayoría de los países del continente y la conformación de las repúblicas, así como la definición de los Estados Nacionales.

Conjuntamente con ello habrá un rechazo al período colonial, representado por España como nación colonizadora, la cual ahora será considerada atrasada y carente del espíritu progresista con el que se identificaba sobre todo a países como Francia en lo cultural e Inglaterra en el desarrollo productivo y comercial.

Los procesos migratorios del último cuarto del siglo XIX y principios del XX serán propiciados desde los estados americanos y por la clase política dominante que ven en la renovación y crecimiento demográfico un factor de importancia para el desarrollo económico y cultural de sus países.

El paradigma de este pensamiento es el político e intelectual argentino Sarmiento, quien reflexionó sobre la ciudad latinoamericana, planteando la oposición entre ciudad y campo, identificando a la ciudad como la "civilización" y al campo como "barbarie". A su vez Sarmiento enfrentó a la ciudad colonial hispánica con la ciudad moderna europea y

---

[22] PATETTA, Luciano, "Los revivals en arquitectura" en *El pasado en el presente. Giulio Carlo Argan et alt. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro.* Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1977, pp.160-163.

norteamericana, considerando a esta última la imagen de la civilización, de la modernidad y el progreso.[23]

El eclecticismo se afianza en el último tercio del siglo XIX con la predominancia de la cultura francesa, pasando a ser París el modelo de ciudad moderna. Es el estilo arquitectónico acorde al liberalismo económico que se establece en esta época tanto en Europa como en América y está asociado al gusto fundamentalmente de las burguesías urbanas.

La arquitectura propiciada por la Ècole des Beaux Arts de París se consagra como la referencia del buen gusto. Las teorías y prácticas empleadas en la Academia se trasladan también a la enseñanza de la arquitectura y urbanismo en los centros académicos latinoamericanos, practicándose hasta la Segunda Guerra Mundial. Muchos de los arquitectos se formaban en el exterior, preferentemente en Francia, y a su vez eran contratados profesores extranjeros para la enseñanza en las universidades latinoamericanas.

Las demandas de obras públicas y privadas de mayor envergadura y complejidad funcional requería la contratación de profesionales expertos, que en principio fueron extranjeros o técnicos nacionales formados en el exterior.

Es este un período de grandes cambios en las ciudades latinoamericanas, las cuales recibirán el impacto de las nuevas tecnologías provenientes de Europa como es ejemplo la arquitectura construida en hierro.

La ciudad latinoamericana crece, se densifica, surgen nuevos programas arquitectónicos acorde con las necesidades y la demanda sobre todo de la pujante burguesía. Los grandes teatros, las estaciones de ferrocarril, hospitales, edificios de la bolsa, bibliotecas y mercados entre otros, fueron construidos dentro de la modalidad del eclecticismo.[24]

El eclecticismo posibilitó la libertad en el uso de los códigos formales, respondiendo a la demanda de una clientela liberal que pretendía singularidad y originalidad en cada

---

[23] SARMIENTO, Domingo F., *Facundo,* Colección de Autores de la Literatura Universal, Volumen VII, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1964, pp. 23-42.

[24] HARDOY, Jorge E., "Teorías y prácticas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina", en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* DANA Nº 37/38, Buenos Aires, 1995, pp. 12-30.

obra arquitectónica. La propia École des Beaux Arts de París marcó la apertura a nuevos modelos historicistas, incluso lejanos del mundo clásico grecolatino, como las formas prehispánicas, mexicanas o peruanas, que incorporó el tratadista Barberot en 1891. Lo que predomina en esta arquitectura es el carácter arqueologista.

Se da en este período una apertura mental y proyectual que se libera de los marcos impuestos por la arquitectura neoclásica. Se usan recursos formales de arquitecturas exóticas lejanas al mundo europeo clásico extraídas de países como la India, China y el Norte de África. La búsqueda de inspiración proviene de diversos lugares de distintas culturas o estilos del pasado. La propia formación de los arquitectos les otorgaba una visión de conjunto sobre la historia, que convertía a ésta en una inmensa fuente de donde extraer ideas e información.

La mezcla de estos estilos dio lugar a la aparición de lenguajes historicistas de gran hibridez, destruyendo las bases de coherencia del clasicismo académico. Se incorporó así al ámbito americano un nuevo repertorio de estilos históricos importados de los países europeos con sus variables regionalistas como el normando, el bretón, vasco, bávaro entre otros. Los *revivals* medievalistas europeos como el gótico o el románico tuvieron gran aceptación en la sociedad americana.[25]

Habrá una correspondencia entre la elección del lenguaje y el tipo de programa a que se destinará el edificio. El neogótico y el neorrománico se aceptaron como adecuados para templos, las fortalezas medievales para edificios de seguridad como cárceles y cuarteles militares, los neorrenacentistas para edificios bancarios. Los estilos exóticos como el neoárabe estuvieron destinados para baños públicos, kioscos, cafés o residencias privadas de grandes áreas, de casas-quinta, donde el jardín tendrá características similares en su diseño al de la mansión. El gusto por lo pintoresco y lo raro, por lo sublime fue lo que llevó a la burguesía a optar por estos estilos neo-orientales. Se quería romper con la monotonía y la seriedad de la arquitectura de la ciudad en expansión.

[25] GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Horizontes historicistas en Iberoamérica, el neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad.", en *Arquitectura escrita: doscientos años de arquitectura mexicana*. Editor: INAH y CONACULTA, México, 2009, pp. 87-99.

Se puede afirmar que gran parte de la producción arquitectónica americana es ecléctica, ya que se desarrolló en una época de gran crecimiento de las ciudades y es una parte esencial de su patrimonio arquitectónico construido. Ciudades como Buenos Aires, Santiago o Montevideo tienen un importante perfil ecléctico.

Es de destacar que tal vez esta actitud o manera de proyectar que aportó el eclecticismo, incorporando diferentes códigos y reelaborándolos, es más importante y significativa como proceso proyectual que el producto formal que dio como resultado.

Desde esta óptica se puede afirmar que el eclecticismo, con su actitud abierta de búsqueda e indagación de los distintos estilos del pasado y tomando de ellos el más adecuado para ese momento histórico, se constituye en un período de transición entre el Historicismo y la Arquitectura Moderna.

El neoárabe, el neoprehispánico y el neocolonial son tres de las opciones que confluyen en el ámbito cultural de las décadas de 1910 al 1930 y que interesan, en particular, estudiar en este trabajo por estar especialmente vinculadas a la temática de la tesis. Estos neo-estilos se darán en algunos países del continente americano.

El neoárabe y el neoprehispánico son dos de las manifestaciones historicistas que se presentan en la arquitectura americana y como sus nombres indican la primera tiene raíz islámica y la segunda prehispánica.

La difusión del **neoárabe** y el empleo de la terminología "estilo morisco" tienen su origen en Inglaterra. De ahí que la presencia de la misma en Estados Unidos y en la región caribeña se deba al contacto con Gran Bretaña.

Además de la británica hubo otras vías de penetración de lo neoárabe o morisco en América. La participación en las Exposiciones Universales fue una forma de difusión de este neo-estilo, así como la construcción de edificios sede de las colectividades españolas. En 1912 se construyó en la ciudad de Buenos Aires el Club Español, obra del arquitecto Enrique Faulkers, en el cual se incluye un sótano conocido como "Salón Alhambra", donde se daba una visión panorámica de la ciudad de Granada a través de la pintura realizada en las paredes del salón.[26]

[26] GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Horizontes historicistas en Iberoamérica….Op. cit. pp.87-99.

Otra referencia al vínculo de lo "español" con el neoárabe lo constituye el pabellón donado por la colectividad española al Perú en 1921 con motivo de la conmemoración de su Centenario. El pabellón se conforma por un gran arco de herradura con decoración bicroma similar a los arcos de la Mezquita de Córdoba.

Otro programa que recurrió al estilo neoárabe fue la plaza de toros. Un caso emblemático en Latinoamérica lo constituye la Plaza del Real de San Carlos del Arq. Dupuy en Colonia del Sacramento, Uruguay, de 1909.

El **neoprehispánico** tuvo su adhesión en países con fuerte herencia precolombina como México, Perú y también en Estados Unidos en particular en el sur de California. Hacia 1930 se impuso el estilo maya hecho que se pueda deber al interés que surge en Estados Unidos por los muralistas mexicanos y además a las varias exposiciones de arte prehispánico, que se realizaron en distintas ciudades de ese país.

Al mismo tiempo en Sudamérica se revaloriza la cultura incaica estimulada por el descubrimiento de las ruinas de Machu Pichu en 1911. En la Argentina los arquitectos Héctor Greslebin y Ángel Pascual presentan, en 1920, un proyecto para un "Mausoleo Americano", donde se mezclaban lo azteca, maya e inca. Al año siguiente Pascual presenta en el Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos el proyecto "Mansión Neo-Azteca", obteniendo el primer premio.

En el Perú, el español Piqueras Cotolí, contratado en 1919 como profesor de escultura para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, hará en la fachada de la propia escuela una fusión de elementos de origen colonial y prehispánico. Pero sobre todo su obra cumbre fue el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Manuel Amábilis terminaba en 1929 el pabellón de México en Sevilla para la misma exposición, en estilo "tolteca".

El **neocolonial** es un estilo que apela a los modelos coloniales. Se mira hacia el pasado colonial hispánico como referente fundamental de lo propio. Se plantea definir la arquitectura americana a partir de la producción hispánica del período colonial. En principio se buscó la continuidad de un pasado que había sido abruptamente interrumpido en el siglo XIX, para luego invocar todo tipo de elementos referidos a ese propio pasado. Fue

así un historicismo más, que rescató sus propios elementos expresivos integrándose en las propuestas del eclecticismo.[27]

Esta vertiente denominada también "colonial" tuvo un gran soporte ideológico por parte de figuras relevantes del período como José Vasconcelos en México, Ángel Guido y Martín Noel en Argentina, entre otros. Más adelante se estudiará, con mayor profundidad, el sustento teórico de Martín Noel, por ser el más destacado en cuanto a su reflexión y búsqueda de un estilo nacional.

El debate teórico en torno a la identidad latinoamericana

En las dos primeras décadas del siglo XX se produjo en el ámbito cultural latinoamericano algunas respuestas como reacción frente a los modelos europeos y al eclecticismo historicista imperante.

Por un lado en el plano político-institucional y como consecuencia de la primera Guerra Mundial, que se extendió desde 1914 a 1918, las sociedades latinoamericanas se vieron profundamente conmovidas frente al derrumbamiento del modelo europeo de convivencia e institucionalidad, que fuera tan admirado por sus gobernantes. Y por otra parte en el plano cultural y arquitectónico se produce el agotamiento de la propuesta académica que había desembocado en el eclecticismo generalizado.

Si bien esto no significaba un cambio rotundo de modalidad, pues el eclecticismo en sus diversas vertientes siguió existiendo, lo importante fue que se abrió una alternativa distinta que posibilitó el inicio de una reflexión americana, realizada por los propios protagonistas, en un contexto en el que hasta ese momento había predominado la cultura europea, sobre todo la francesa, casi exclusivamente.

El debate teórico e ideológico que se desarrolla en estas primeras décadas en torno a la identidad cultural y específicamente en relación a la arquitectura, en los países latinoamericanos más convulsionados por los acontecimientos políticos y sociales como es el caso paradigmático de México y otros países como Argentina, Perú, Brasil y Uruguay,

---

[27] GUTIÉRREZ, Ramón, "Arquitectura Iberoamericana del siglo XX" en *Historia del Arte Iberoamericano,* obra a cargo de Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Lunwerg Editores, Barcelona, 2000, pp.239-248.

será la primera gran reacción autóctona que se hace a través de una mirada introspectiva hacia la condición latinoamericana.

La primera reflexión surge de la literatura. Escritores como Rubén Darío, José Enrique Rodó, Alberto Zum Felde, José Vasconcelos o Ricardo Rojas, señalan la necesidad de una mirada propia y americanista. Este volver sobre lo propio se une estrechamente con la reflexión que se establece a través de los intelectuales sobre la identidad cultural latinoamericana.[28]

Estos intelectuales harán una reflexión teórica donde privilegian lo nacional y lo local, reafirmando los valores culturales, éticos y estéticos en los que América Latina emergió como realidad social y política.

Los textos de Ricardo Rojas, entre otros, tendrán gran difusión en esta época. *La Restauración nacionalista* de 1909, *Blasón de Plata* de 1910 y sobre todo será en *Eurindia* de 1924, su gran obra de estética, donde Rojas completa e ilustra la formación cultural en Argentina. El espíritu fundamental de su doctrina en *Eurindia* es la fusión creadora y simbólica del arte nativo americano con las expresiones artísticas modernas. Rojas destaca la unidad y semejanza de las expresiones simbólicas del mundo entre los pueblos antiguos y los de Occidente.

> *"La doctrina de Eurindia es de tanta latitud, que se funda en las fuerzas creadoras de la tierra, y penetra en la historia de la civilización humana. (….) La emoción y el instinto identifican al nativo con su territorio, en virtud de una ley universal de geografía humana: los númenes del lugar obran sobre el individuo….(….) En cada rama de la doctrina se busca discernir lo americano y lo europeo, conciliándolos, cuando tal cosa puede ser favorable a nuestro ideal. (….) En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo; lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera. Persigue un alto propósito de autonomía y civilización."*[29]

---

[28] GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Graciela M., "Grandes Voces" en Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX", en *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX.* Ramón Gutiérrez (Coordinador), Lungwerg Editores, Barcelona, España, 1998, p. 123.

[29] ROJAS, Ricardo, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas.* Extraído de Internet, www.temakel.com/osolarojas.htm, el 6 de abril del 2007.

La teoría elaborada por el filósofo, escritor y político mexicano José Vasconcelos, expuesta en su libro *La Raza Cósmica* de 1925, está basada en el surgimiento de una nueva raza formada por la fusión y síntesis de todos los pueblos de Iberoamérica.

Hispanista, defensor de la latinidad y fuertemente crítico de lo anglosajón, planteó la gran diferencia entre las formas de la conquista del Sur y Centro América por parte de españoles y portugueses y por otro lado de los ingleses en Norte América.

> *"En realidad, desde aquella época quedaron bien definidos los sistemas que, perdurando hasta la fecha, colocan en campos sociológicos opuestos a las dos civilizaciones: la que quiere el predominio exclusivo del blanco, y la que está formando una raza nueva, raza de síntesis que aspira a englobar y expresar todo lo humano en maneras de constante superación."*[30]

Vasconcelos considera que los pueblos de Iberoamérica son los que disponen de las mejores condiciones para crear una raza síntesis de todas las anteriores, la raza final, o sea la raza cósmica. Iberoamérica posee un inmenso territorio, cuenta con los mejores factores espirituales, además de una rica diversidad cultural y racial, ideal para generar un quinto tipo étnico superior, fusión de las cuatro razas contemporáneas: la blanca, la roja, la negra y la amarilla. Será la primera cultura verdaderamente universal y cósmica.[31]

El movimiento Muralista que surge en México, en estas primeras décadas del siglo XX, fue apoyado desde el estado por Vasconcelos, ministro de Educación hacia el año 1922, proponiendo una utilidad política del arte. El muralismo, con artistas como Diego Rivera, José C. Orozco y David A. Siqueiros, tratará a través del arte de denunciar las injusticias sociales, difundir los ideales socialistas e incorporar el mundo prehispánico y las manifestaciones populares en sus obras.

---

[30]VASCONCELOS, José, *La Raza Cósmica.* Extraído de Internet,www.filosofia.org/aut/001/razacos.htm el 6 de abril del 2007.

[31] VASCONCELOS, José, *La Raza Cósmica.* Op. cit.

El debate sobre la identidad en la arquitectura

En el ámbito estrictamente disciplinar arquitectónico se desarrolla también un debate teórico en torno a la identidad cultural de la arquitectura en el continente americano.

Alberto Zum Felde,[32] hace una crítica de la situación que se vive en Uruguay, y en Montevideo en particular, a través de un artículo publicado en *Arquitectura*, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid en 1920.

La presentación del artículo llamado "Los tres períodos de la arquitectura uruguaya" la hace Leopoldo Torres Balbás con una introducción de "Palabras preliminares".

Es importante la visión de Zum Felde desde su época en tanto hace una valoración crítica del presente y del pasado. Define sintéticamente y con mucha claridad la transformación que se opera en la sociedad uruguaya a lo largo del siglo XIX. Comienza ubicando a la arquitectura como expresión fundamental del arte, considerada una manifestación de carácter social, siendo la vivienda un elemento necesario y básico.

Las condiciones geográficas, económicas y civiles son decisivas para la determinación del hecho arquitectónico. Define tres períodos sociales: colonial, criollo y cosmopolita. La arquitectura colonial uruguaya es distinta a las de otros países del continente, ya que es simple, plana, desnuda, limitándose a lo constructivo y casi sin ornamentación. Lue-

[32] ZUM FELDE, Alberto, (Bahía Blanca, 1889- Montevideo, 1976), crítico y ensayista literario uruguayo de origen argentino, realizó una intensa actividad intelectual en el medio cultural uruguayo, siendo el teorizador del movimiento estético de los años 20. Con la edición del libro *El Huanakauri* (1917), comienza a separarse de su adscripción a las corrientes del modernismo literario, predicando un "americanismo radical", que implicaba la autonomía espiritual americana, basada tanto en su tradición como en su realidad histórica contemporánea, y a su vez con proyecciones de validez universal. Entre 1919 y 1929 realizó la crítica literaria en el diario *El Día* y también dirigió la revista *La Pluma* en la misma década, desde donde realizó una severa y objetiva crítica a lo más importante de la producción intelectual del momento, nacional y extranjera. Otros libros de esa misma época son: *Proceso Histórico del Uruguay* (1920), *Crítica de la Literatura Uruguaya* (1921), *Estética del 900* (1929) y *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930). En este último aborda la producción intelectual uruguaya desde tres ángulos: el sociológico, el psicológico y el estético. Su actividad literaria se extiende con interrupciones hasta 1971, año en que publica *Diálogos Cristo-Marx*. Fue miembro fundador de la Academia Nacional de Letras recibiendo importantes premios de la misma.

go de hacer la descripción tipológica de la vivienda: casa de un sólo piso que se desarrolla en torno a un patio principal completamente abierto, dice Zum Felde:

> *"...Más tarde se agregó a las casas principales un mirador, construido generalmente sobre la pieza del centro. El aspecto general de esta casa recuerda bastante la casa andaluza, aunque no es exactamente. El patio es una herencia árabe y un elemento meridional, que tuvieron también los romanos, determinado por el clima. Su adopción en el Uruguay se explica- aparte la procedencia andaluza y mozárabe de muchos colonos- por la semejanza de condiciones geográficas, Montevideo puede ser Cádiz o Sevilla. Andaluza es la persiana verde y la reja florida, que dan tema al amorío furtivo y a la vihuela de serenatas. Árabe es también el blanco mirador que se alza en la casa, aunque no sea morisca su figura. El patio es el lugar de la tertulia doméstica en el verano, y al mirador se sube por las tardes a contemplar el estuario, la bahía y las colinas de los alrededores."*[33]

El segundo período es el de la arquitectura criolla con la casa colonial reformada con nuevos elementos del Renacimiento italiano, introducidos con la inmigración proveniente de Italia y abarca las dos últimas décadas del siglo XIX. La vivienda es una combinación de la casa romana y de la andaluza.

El tercer período arquitectónico es el que corresponde al momento en que Zum Felde escribe el artículo (1920) y es el de carácter cosmopolita. Su actitud es muy crítica en tanto opina que la arquitectura que se hace es importada, imitativa, que toma los modelos europeos sin adecuarlos a las condiciones climáticas, ambientales y culturales de la sociedad.

Para Zum Felde la estética arquitectónica ha de buscar esencialmente la armonía entre las formas y el ambiente. Es necesario por lo tanto adaptar las formas importadas al ambiente natural. Y termina el artículo expresando:

---

[33] ZUM FELDE, Alberto "Los tres períodos de la arquitectura uruguaya", *Arquitectura*, Nº 21, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, 1920, pp.1-6.

"...Parecer Europa es la gran preocupación uruguaya en este tiempo. Vivir a lo inglés, o a lo francés, o a lo yanqui, es la norma de los ciudadanos de este período. Es este, indudablemente, un período de crisis y de transición, inevitablemente de dentro del orden histórico, quizás saludable, del que saldrá la definición del carácter propio"[34]

El pensamiento de Zum Felde, reflejado en los párrafos precedentes, al analizar el estado de la arquitectura en Uruguay es de gran interés, pues refleja una corriente de opinión de la época, alineada con una concepción nacionalista vinculada sobre todo al pasado colonial y que se encuentra dentro de la vertiente del neocolonial, como se verá más adelante.

Es interesante la aseveración que hace, en el primer párrafo transcripto, de que el patio es una herencia árabe, más allá que también menciona que su uso es meridional y por razones climáticas. La comparación que realiza de las ciudades andaluzas como Cádiz y Sevilla es relativa, ya que es posible relacionar Montevideo con Cádiz, pero difícil con Sevilla. A su vez la terminología usada en el caso de mozárabe no es correcta, ya que debiera emplearse el término mudéjar.

Por otra parte hay una crítica a la copia de modelos europeos que se hace en Uruguay y que no se adecuan a las condiciones físicas y culturales del medio, situación que se da también en otros países, tanto de América como de Europa.

Este debate en torno a la identidad arquitectónica, tiene lugar en distintos ámbitos como Congresos, a través de las revistas institucionales de las Sociedades de Arquitectos como las de Uruguay y Argentina, así como en concursos donde se presentan proyectos que también son discutidos.

La expresión del eclecticismo se impone en estas primeras décadas del siglo XX en América Latina, coexistiendo con otras manifestaciones antiacadémicas que generarán la apertura y el advenimiento de la Arquitectura Moderna.

En el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo en 1920, el uruguayo Fernando Capurro propone que se cree una Cátedra de Historia de la Arqui-

[34] ZUM FELDE, Alberto, "Los tres períodos…. Op. cit.

tectura en América en cada Facultad. Se recomienda además que se ponga especial interés en el estudio de la arquitectura y arte propio de cada país. Esta propuesta queda asumida en el congreso.

En ese mismo Congreso, el arquitecto uruguayo Román Berro (profesor adjunto de Teoría del Arte en la Facultad de Arquitectura) presentó su trabajo titulado "¿Es posible la formación de una Arquitectura Americana?", en el cual reflexionó sobre el tema y analizó la situación de la arquitectura del momento.

Berro define el término "arquitectura americana" como el conjunto de las diferentes modalidades arquitectónicas que podrán formarse en las diversas regiones del continente americano. Esta arquitectura no llegará a ser uniforme, pues tendrá que responder a la diversidad de pueblos y costumbres, a la variedad de climas y a la diferencia de los materiales de construcción que existen en las distintas zonas del territorio americano. Y se pregunta si hay una arquitectura que pueda llamarse americana en ese momento, dando una respuesta negativa.[35]

Más adelante de su ponencia analiza la situación de América, la cual si bien ha logrado la independencia política no ha logrado aún la emancipación económica. Únicamente Estados Unidos ha alcanzado la independencia económica. Valora los avances logrados en la producción autóctona en el ámbito científico y literario, pero no así en la arquitectura:

> *"Por desgracia no puede decirse lo mismo de la arquitectura, tronco y sustento de las bellas artes, que yace bajo el dominio del yugo extranjero. En vez de adaptarse al ambiente, en lugar de satisfacer las necesidades y los gustos locales, se dedica a copiar servilmente los modelos de ultramar, muy hermosos, sin duda alguna, pero concebidos para otros pueblos, para otras tierras, para otros cielos que no son los de América."* [36]

[35] BERRO, Román, "¿Es posible la formación de una Arquitectura Americana?" Trabajo presentado en el primer Congreso Panamericano de Arquitectos. En revista *Arquitectura,* Nº 40, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, enero 1921, pp. 145-149.

[36] BERRO, Román, "¿Es posible la formación…. Op. cit.

Berro critica fuertemente el eclecticismo imperante y a la clientela y público en general que demanda y valoriza como prestigiosos los estilos de las construcciones que:

> *"Según las épocas, la moda o el capricho imponen el renacimiento francés o italiano, el Luís XV o el Luís XVI, el "art nouveau", los "chalets" suizos o normandos, los "cottages" ingleses, etc. (...) Ese pie forzado del estilo es otro escollo formidable que mantiene bloqueada a la arquitectura de América en los bajos fondos de la impotencia y del plagio."*[37]

Luego propone los criterios para la formación de una arquitectura americana. Destaca en primer lugar no olvidar las lecciones del pasado sean éstas ensayos, errores y/o aciertos, no prescindiendo de la tradición con el pretexto de la innovación, pues sería un grave error. Rechaza la opción de la arquitectura precolombina así como la colonial, aunque de esta última rescata que puede aportar datos interesantes si se adapta al medio, más por el carácter de la misma que por los detalles. Y hace una advertencia muy drástica:

> *"Hay que prevenirse también contra dos tendencias diametralmente opuestas que , por proceder ambas de un mismo origen, son análogas en el fondo.(...) Me refiero a la moda de las antigüedades y del futurismo....(....) Con frase lapidaria ha dicho Rodó: Tan irracional como la pasión de lo viejo que considera buenas las cosas tan solo porque tienen a su favor los prestigios de la tradición, es la pasión de lo nuevo que las considera buenas sólo porque tienen a su favor los prestigios de la novedad."*[38]

Los medios para llegar a una arquitectura americana, según Berro, serán muy simples. El primero será la "verdad" en todo: en el empleo de los materiales que el suelo del lugar proporciona; en la interpretación del programa para solucionar eficazmente los problemas; en la adaptación al medio según el clima. Otras premisas que enuncia es la de ser hombres de su tiempo, atendiendo sobre todo las condiciones de confort e higiene, construyendo viviendas que estén en armonía con las tradiciones y gusto de sus habitan-

[37] BERRO, Román, "¿Es posible la formación…. Op. cit.

[38] BERRO, Román, "¿Es posible la formación…. Op. cit.

tes y en cuanto a la decoración aconseja inspirarse en la flora y fauna del continente y el mundo mineral, campo todavía inexplorado.

La postura de Berro es muy crítica en relación a la arquitectura que se estaba haciendo, rechaza rotundamente el eclecticismo imperante, es ambiguo en cuanto al "colonial" y propone como prioritario tomar en cuenta las condiciones regionales de cada zona del continente americano.

La confrontación ideológica ya estaba planteada en el ámbito académico y profesional de la arquitectura en el continente americano y así lo manifiesta con claridad el arquitecto uruguayo Leopoldo C. Agorio en 1926, en un artículo denominado "Colonialismo". Agorio analiza aquí la arquitectura regional y es categórico en rechazar como opción la corriente del neocolonial para la arquitectura uruguaya, que él llama movimiento colonialista. Según Agorio no existe la unidad étnica que los partidarios de esa doctrina plantean ni la tradición es tan fuerte, ni la calidad artística tan notable como le asignan sus defensores. Y sobre todo no se adecua a la realidad actual, a las condicionantes políticas y sociales del momento. Para Agorio:

> "*Somos, ante todo, un pueblo cosmopolita, formado por el aporte de diversas nacionalidades que si bien han ido adaptándose a nuestras costumbres, han contribuido poderosamente, por una parte a modificarlas y que seguirán siendo, a pesar de todo, un fermento de renovación. (….) …aluvión ininterrumpido de la inmigración de razas extrañas,- a las* cuales*, reconozcámoslo noblemente, debemos nuestro progreso..(….) Y así en estos países nuevos, por lo menos en el Río de la Plata, él constituye la razón de porque son absorbidos y asimilados con una capacidad tan prodigiosa…."*[39]

Luego hace un relato histórico a través de la visión del historiador Acevedo, el cual tiene una visión totalmente negativa de la conquista española sobre estos territorios. Y en relación al arte y arquitectura dice Agorio:

> *"….el arte que se dice inspirado en el colonial concluye imitando la arquitectura de la Península, resultando lógico pues entre la copia adulterada y el modelo*

[39] "A" seudónimo de AGORIO, Leopoldo. C., "Colonialismo" En revista *Arquitectura,* Nº 101, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, abril de 1926, pp. 74-77.

perfecto, la elección no puede ser dudosa. (….) Así se pueden ver ya arquitecturas que tanto se inspiran en el árabe del sur como en los estilos vascos del norte. Lo que prueba que lo colonial va pasando, por carecer de la originalidad y cohesión que pudieran hacerlo fecundo."[40]

Atribuye a que la moda del "colonial" viene de afuera, de la Argentina, ya que es allí donde existen ejemplos de ese arte y el gusto tradicionalista y el "abolengo". Esta alusión que hace Agorio parece estar dirigida hacia Martín Noel, principal ideólogo y defensor del movimiento cultural de restauración nacionalista en Argentina.[41]

Termina su artículo diciendo que la moda del colonial pasará y que nuestra arquitectura no puede separarse de las corrientes modernas, ya que la vida del ser humano va siendo cada vez más universal, debido a que las costumbres se unifican así como también los problemas e intereses van siendo los mismos y el regionalismo se presenta ahora no como la única opción, sino como una más entre otras.

En México hay también, en este período, una gran efervescencia cultural como consecuencia de la Revolución (1910-1920), donde surgen movimientos que buscan un arte propio y nacional, una vez derrocada la dictadura de Porfirio Díaz.

El estilo arquitectónico, que requería el nuevo estado posrevolucionario, apoyado por Vasconcelos, fue indiscutiblemente el neocolonial, el cual se veía como camino necesario para el fortalecimiento del nacionalismo frente a los restos del eclecticismo académico.

En el ámbito arquitectónico surgen diversas alternativas que se inscriben dentro de la búsqueda de la modernidad americana, así como la preocupación por definir un carácter nacional de la arquitectura alejado de los modelos europeos.

Otro protagonista clave del neocolonial en Argentina fue Ángel Guido, para quien la responsabilidad del arte en la construcción de la identidad nacional era primordial. Desarrolló la idea de fusión y síntesis en el campo de la historia y teoría arquitectónica.

---

[40] "A" seudónimo de AGORIO, Leopoldo. C., "Colonialismo"… Op. cit.

[41] ARANA, Mariano y GARABELLI, Lorenzo, *Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940.* Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, primera edición 1991, p. 17.

Propone la conjunción de nuevas formas con la tradición, asumiendo las condiciones del tiempo histórico. Publicó su obra *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* en 1925 y dos años después realiza la residencia de Ricardo Rojas donde representa la síntesis artística de *Eurindia*: lo indígena, lo colonial y la fusión de ambas vertientes.

El estilo se consolida en el período de 1922 a 1925 teniendo como primer edificio patrocinado por el gobierno de México el pabellón neobarroco construido hacia 1922 para la Feria Interamericana de Río de Janeiro. Si bien en algunos casos fue tomado por los arquitectos como un estilo más, se logró, aun tomando elementos formales y materiales constructivos del pasado colonial, obras sencillas, económicas y de gran valor plástico, como la escuela de Benito Juárez (1924) y el primer proyecto para la Secretaría de Salubridad (1926), todas obras de Carlos Obregón-Santacilia, el cual evolucionó de la versión pintoresquista del neocolonial del Pabellón de México a la simplificación y sobriedad de estas dos últimas obras.[42]

Pero será a partir de 1930 con la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad que se realizarán los Inventarios de Monumentos en Yucatán e Hidalgo y los trabajos de Manuel Toussaint y Justino Fernández pondrán en valor los aportes de los textos pioneros de Baxter, Atl y Federico Mariscal.[43]

Hacia 1927 Ángel Guido toma una actitud conciliadora ante el debate entre tradición y modernidad que se había instalado en el ámbito cultural y convocaba a ser modernos, asimilando las necesidades materiales y espirituales contemporáneas, pero ser uno mismo, con la creación propia y americanista.

Esta inspiración propia, no imitativa, está presente en un protagonista de fuerte convicción como José Marianno Filho en Brasil, quien aducía que había que considerar el pasado como punto de referencia sin copiar servilmente. Según Marianno se debía evolucionar dentro del espíritu tradicional.

---

[42] TOCA, Antonio, "Del neocolonial al internacional. Una modernidad peculiar, 1920-1960", en revista A&V, *América del Sur,* Nº 13, Madrid, 1988, pp. 12-17.

[43] GUTIÉRREZ, Ramón, "Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor" en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, pp. 16-39.

El punto culminante de este debate se dará en el IV Congreso, realizado en Río de Janeiro en 1930, con el enfrentamiento de las posturas modernistas y neocoloniales. Marianno Filho planteaba que el "estilo colonial" era la única fuente para la concepción de una nueva plástica arquitectónica de fondo nacional, marcando así la línea más férrea del pensamiento colonial.

Martín Noel y el "colonial"

Martín Noel (1888-1963), arquitecto argentino, formado en la École Spéciale d'Architecture en París fue uno de los primeros en reconocer los valores de una arquitectura americana y a su vez uno de los protagonistas más relevantes en la formación y difusión del movimiento neocolonial.

Hispanista, escritor, conferencista, activo participante de reuniones científicas y literarias, político y funcionario ocasional, Noel difundió pertinazmente sus ideas y las de sus colegas en diversos ámbitos.

En la docencia consolidó la Cátedra de Arte Hispanoamericano en Sevilla, estableciendo fuertes vínculos con Andalucía y en particular con figuras como Diego Angulo Iñiguez con quien compartía similares inquietudes.

No obstante su formación académica en París a su regreso a Argentina hacia 1913, no se plantea una actividad que responda a esa formación recibida. En esos años y habiendo recorrido en particular España de donde provenían sus ancestros, Noel hace una profunda reflexión sobre la arquitectura americana y sus orígenes, tratando de encontrar la más adecuada para el continente americano y su época.

Si bien va al País Vasco, donde pudo percibir los valores de una arquitectura vernácula, que se correspondía perfectamente con la fuerza del paisaje y los modos de vida de la población, será en Andalucía donde verá una identificación mayor con la arquitectura americana. Dice Noel al respecto:

> *"Cuando hube consumado mis estudios de arquitecto en la Escuela de París y habiendo recorrido, en un viaje quimérico el diccionario de mis añoranzas, sentí confundida mi inteligencia; más luego, volviendo una y otra vez a trasponer el contrafuerte pirenaico, comencé a discernir, que era más bien en la tierra andaluza, donde habíanse hermanado, por singular y extravagante maridaje, los esti-*

los venidos de la península; llegando a crear un arquetipo perfectamente definido y que era casualmente aquél el emigrado hasta nosotros".[44]

Será en el trabajo de investigación que realiza y culmina a principios de la década de 1920, denominado *El Barroco Andaluz y la arquitectura de la Colonia,*[45] donde se ven reflejadas nítidamente sus ideas, en cuanto a la valoración del período colonial en Sudamérica y la gran similitud que encuentra entre ella y la arquitectura andaluza y de la cual destaca en particular su herencia árabe-musulmana en el arte definido posteriormente como mudéjar.

En el análisis y estudio sobre el período colonial, realiza un exhaustivo "recorrido" por todas las influencias que sintetizó el estilo colonial desde sus orígenes en el territorio de la península ibérica hasta su conformación y consolidación en las distintas regiones de América. Recorre ciudades y pueblos peruanos y bolivianos, pasando por el norte argentino hasta llegar a Buenos Aires. En relación a estas analogías que para Noel son contundentes afirma:

"*Nada* es *desde luego más claro y preciso, desde el Ecuador hasta el Plata, que esa fisonomía andaluza de nuestras moradas, de esa admirable expresión arquitectónica, que en razón a la situación geográfica en que naciera, y al soplo de sus artistas, supo fundir en mágico crisol el incienso místico y el recio porte nobiliario de Castilla, al voluptuoso ensueño del oriente invasor – a cada paso, a cada instante: en una casona, en un portalón, en una reja, en el cimborio de una iglesia del Cuzco, de Potosí, de Salta, de Córdoba o Buenos Aires, descubro un elemento decorativo ya visto en Jerez, Trujillo, Écija o Sevilla; los festones de nuestras rejas, los azulejos de cúpulas y zaguanes, las archivoltas mudéjares de los pórticos, el retorcido moldurado de los frontones, son réplicas ingeniosas en lenguaje americano, de otros tantos elementos que prosperaron bajo el cielo andaluz."*[46]

---

[44] NOEL, Martín, *Fundamentos para una Estética Nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana.* Talleres Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926, p.16.

[45]NOEL, Martín, *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana. El Barroco Andaluz y la Arquitectura de la Colonia.* Talleres S.A. "Casa Jacobo Peuser", Ltda., Buenos Aires, 1921.

[46] NOEL, Martín, *Contribución a la Historia ….* Op. cit. pp. 63- 65.

Esta similitud entre la arquitectura colonial y la andaluza se acentúa o se afirma aún más en las ciudades mediterráneas, ya que para Noel el paisaje de esta zona de América se parece mucho a ciertos lugares de la Sierra Morena, de las Alpujarras, aunque conviene por momentos que el paisaje se asemeja a la zona más austera de Castilla. En este paralelismo que hace del paisaje incluye también la vegetación, destacando por igual la exuberancia de ambas naturalezas.[47]

Incluso plantea la posibilidad de una influencia americana en elementos compositivos de la arquitectura de Andalucía. En referencia a ello dice:

> *"Nos referimos a la casa de Fernández de Peñaranda, situada en la calle de Santa María la Blanca en Fuentes de Andalucía. Al examinar prolijamente la portada de la casa, es cosa de preguntarse, si no debiéramos sentar la hipótesis de una corriente inversa, es decir, de una influencia venida del Perú o Méjico a España, pues son tan singulares y exóticos los elementos que en ella intervienen y tan abigarrada su composición, que parece ser obrada por un cincel quichua o azteca."*[48]

Al ser invitado a exponer sobre el tema del arte y arquitectura española con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, - en el Club Español de Buenos Aires en diciembre de 1924 - hace un estudio sobre la evolución estética de la arquitectura española en su trabajo *"Fuentes históricas y carácter original de la arquitectura española"*[49].

Reconoce aquí el valiosísimo aporte de los historiadores y arqueólogos/arquitectos españoles como José y Rodrigo Amador de los Ríos, Manuel de Assas, entre otros, y los más contemporáneos a él como Vicente Lampérez y Romea, Manuel Gómez Moreno, Ricardo Velázquez Bosco y otros.

Es interesante transcribir algunas apreciaciones sobre la arquitectura hispanomusulmana y de sus diferentes períodos que realiza Noel, a través de las cuales transmite un gran conocimiento y valoración de la misma. En relación a la vida urbana y social describe:

---

[47] NOEL, Martín , *Contribución a la Historia*…. Op. cit. pp. 81-82.

[48] NOEL, Martín, *Contribución a la Historia*…. Op. cit. p. 86.

[49] NOEL, Martín, *Fundamentos para una Estética*…... Op. cit. pp. 31-49.

"Los grandes alcázares con sus patios, sus amplias recámaras rematadas por el "mihrab", sus estanques cercados por mirtos, cipreses y naranjos; los cármenes y huertos rodeados por el comentario del agua siempre transparente y bulliciosa; las alhóndigas, los pequeños oratorios rabitas y cubbas, expresión simbólica que culminaba en el nimbar (sic) y en la soma, son formas ideológicas y de númen Coránico".[50]

Es relevante en este trabajo destacar esta postura de Martín Noel de reconocimiento y sensibilidad hacia la cultura, el arte y la arquitectura hispanomusulmana o andalusí y el legado que ésta dejó en España, sobre todo en Andalucía, y que luego se trasladará a Hispanoamérica en la época de la colonia en sus diferentes modalidades del mudéjar y en las particularidades del barroco, más que nada andaluz. Valoraba la producción americana y su búsqueda principal pasaba por identificar una arquitectura hispanoamericana con sus raíces, evolución y características específicas.

Esta actitud por parte de Noel de reconocimiento del sincretismo cultural entre América y España coincide con la postura de historiadores españoles de gran envergadura como Manuel Gómez Moreno y Leopoldo Torres Balbás, quienes reivindicaban tanto en la arquitectura como en la cultura de la península Ibérica el legado dejado por la presencia musulmana de casi ocho siglos en ese territorio, resaltándolo como un producto de síntesis y auténticamente español.

Noel viaja también por los países árabes y por sus ciudades donde reconoce la sabiduría de estos pueblos para alcanzar una posibilidad de vida en la aridez del desierto. Con su particular y poético lenguaje dice al respecto:

"Haced un pequeño esfuerzo y concentrad vuestro pensamiento contemplando en la imaginación, al caer de la tarde y llegando desde la arena seca y rojiza del desierto, una ciudad mora o berberisca y comprenderéis así fácilmente la blanca y esmaltada belleza de Túnez o Argel que como una Babel feérica y sonriente se nos alza de pronto para pregonarnos el mágico alcance de aquellas imaginaciones, que ponían en sus obras los dones que el Supremo Hacedor había escamotado a la hosca naturaleza que los circundaba..(….). ¿No abogan, por cierto,

[50] NOEL, Martín, *Fundamentos para una Estética…*Op. cit. p. 39.

en idéntico sentido, aquellas albercas y acequias que prodigaban el agua en las ciudades encantadas; contrastando su rumorosa y cristalina humedad con los vecinos y sedientos arenales?" [51]

Muy distinta es la visión que tiene sobre la cultura islámica otro pensador y filósofo destacado de esta época, el mexicano José Vasconcelos. Solamente mencionaré un párrafo de su libro *Breve historia de México* y su reflexión en relación a la conquista:

Pues, propiamente, fue la de América una última cruzada en que los castellanos, flor de Europa, después de rebasar sobre el moro, ganaron para la cristiandad, con las naciones de América, el dominio del planeta, la supremacía del futuro. Imagine quien no quiera reconocerlo, qué es lo que sería nuestro continente de haberlo descubierto y conquistado los musulmanes. Las regiones interiores del África actual pueden darnos una idea de la miseria y la esclavitud, la degradación en que se hallarían nuestros territorios." [52]

Para Noel no hay una única modernidad que sea el racionalismo, sino que hay varias contemporaneidades. El neocolonial no se reconoce como historicista, sino como hacedor de la conformación de una identidad.

Si bien el movimiento neocolonial no logró vencer las formas estructurales del diseño academicista y sólo produjo cambios en lo epidérmico o sea fundamentalmente en el lenguaje de las obras, tiene en dos aspectos suma importancia en el ámbito arquitectónico.

El primer aspecto es que por primera vez se realiza un intento de hacer una teoría de la arquitectura desde América y para América. Las obras de Acevedo, Mariscal, Noel, Guido, Severo y Marianno, entre otros son prueba de ello y constituyen un importantísimo aporte al debate arquitectónico.

---

[51] NOEL, Martín, *Fundamentos para una Estética……*Op. cit. p. 229.

[52] VASCONCELOS, José, *Breve historia de México.* Compañía Editorial Continental, S.A. México, D.F., junio de 1966, pp. 15-16. Primera edición: julio de 1956.

El segundo aspecto es el relacionado con el patrimonio arquitectónico. El aporte más sustancial de esta generación de americanistas que impulsó el neocolonial fue la revalorización del patrimonio arquitectónico y artístico del continente.

Hasta ese momento había pocos textos que hablaran de este patrimonio cultural y los que lo hacían era con una visión eurocéntrica. La conciencia de la arquitectura como testimonio cultural y su aporte a una identidad americana se empezó a valorar precisamente en esta época.[53]

Paradigmáticamente Mariscal en México (1915) convocaba a iniciar una cruzada en contra de la destrucción de la arquitectura colonial y expresaba la apropiación y la protección de las obras de arte arquitectónicas, ya que sólo puede amarse lo que verdaderamente se conoce.

La búsqueda del estilo nacional en España

En España también se debatía en torno al estilo más idóneo y representativo de lo auténticamente español, en principio, para presentarse en las varias exposiciones internacionales que se realizaron en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Esta discusión tenía motivos más profundos, por lo que es interesante hacer algunos apuntes breves sobre aspectos relevantes del proceso que se dio a lo largo del siglo XIX, en relación a la búsqueda del estilo nacional.[54]

Hacía el segundo tercio del siglo XIX el pensamiento arquitectónico español se vio influenciado por el ambiente cultural donde el triunfo del Romanticismo, en las áreas de la literatura y la pintura, basado en modelos burgueses desató una auténtica pasión por lo exótico. Se mira hacia Oriente y se toma a los países lejanos como fuente de inspiración.

---

[53] GUTIÉRREZ, Ramón, "Martín Noel en el contexto iberoamericano…..Op. cit, pp. 17-39.

[54] RODRIGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier, "Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores, en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, pp. 102-113.

Una de las preocupaciones centrales de la arquitectura europea decimonónica es la búsqueda de un "estilo nacional". Se trataba de encontrar entre las obras construidas del pasado, cuál período histórico reflejaba con mayor precisión el "espíritu" de la nación.

El gótico era el "estilo cristiano" por antonomasia, aunque en el caso de España su representatividad del ser nacional generaba dudas. Se habla de "estilos medievales" para identificar la arquitectura cristiana, incluyendo el románico, aunque estos estilos no eran aplicables a toda la arquitectura española.

Casi simultáneamente, la mirada erudita y arqueológica de José Amador de los Ríos propone al mudéjar como estilo representativo del alma española, debido sobre todo a la propuesta que hace de síntesis de los sustratos musulmán, judío y cristiano de la cultura española y además a su casi exclusiva pertenencia a suelo español (con excepción de parte de Portugal) en el ámbito europeo.

De este modo el mudéjar pasa a ser el otro gran estilo nacional en España en el siglo XIX, dentro de una multiplicidad de opciones estilísticas decimonónicas. Si bien la presencia del mudéjar parte de un análisis arqueológico y erudito, será con el aval del gusto, a través de la moda del neoárabe, y con la técnica, debido a la extensión del uso del ladrillo, cuando se imponga como opción estilística.

Se dará en España una peculiar percepción de lo islámico. La arquitectura musulmana no se percibe como algo propio, sino como un préstamo exótico. Las arquitecturas neoárabes en España tienen mucho de decorado anecdótico y caprichoso y se utilizan en programas de habitación, destinados para la nobleza y la alta burguesía como los salones orientales para mansiones y palacios, o destinados al ocio colectivo, como teatros o baños entre otros. [55]

2.3 La Modernidad en América Latina

El A*rt Nouveau* empieza a cobrar importancia los primeros años del siglo XX y se consolidará para tener posteriormente, con la perspectiva histórica, su autonomía y valoración propia. Tradicionalmente se lo ha ubicado como precedente de la Arquitectura Moderna y como prefiguración de los movimientos de vanguardia, los llamados "is-

[55] RODRIGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier, "Arquitectura historicista y ecléctica.….Op. cit.

mos". Se distingue por sus diversas modalidades y distintos nombres en los países europeos: *Jugenstil* en Alemania, *Secesión* en Austria, *Modernismo* en España y más precisamente en Cataluña, *Art Nouveau* en Bélgica donde surge, al igual que en Francia.

Interesa señalar y destacar el *Art Nouveau* en el contexto de la realidad arquitectónica de principios del siglo XX, ya que constituyó uno de los gérmenes de la Arquitectura Moderna. Básicamente se puede considerar como el inicio fundamental de la misma y a su vez ofició de vínculo transmisor de la herencia cultural del siglo XIX al siglo XX. [56]

Este aspecto del *Art Nouveau* como génesis de la arquitectura moderna permite ubicarlo en el contexto arquitectónico europeo, para luego ver como se transmuta y se ubica en el contexto latinoamericano.

Fue esencialmente un estilo internacional, a pesar de la diversidad de interpretaciones que tuvo como resultado de los diferentes ambientes donde surge y se manifiesta. Tuvo un carácter internacional, pues se dio sincrónicamente tanto en lo concerniente a las formas como a sus significados socioculturales.

Su carácter internacional respondió a la lógica del sistema capitalista y al intercambio comercial que se había desarrollado en las sociedades industrializadas. Pero a su vez también a otros sectores sociales más populares, cualificando la producción de productos manufacturados y permitiendo su acceso a toda la escala social.

El *Art Nouveau* fue el estilo de los barrios señoriales y casas burguesas, así como de los grandes almacenes y estaciones de ferrocarril. Otro aspecto esencial que se manifiesta como invariante es su intención o postura de completa liberación frente a las formas del pasado, total independencia del eclecticismo historicista para proponer un nuevo lenguaje.

Es en este período histórico que surgen tres aspectos relacionados entre sí que son: un principio de aceptación de la tecnología, la definición del gusto y la teoría estética del *Einfühlung,* la cual establece y regula la relación entre el mundo natural y el artificial. Si

---

[56] DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea,* H. Blume Ediciones, Madrid, 1981, pp. 97-107.

bien hubo miradas al pasado, éstas derivaron de la tradición de cada país y de la formación de cada arquitecto, pero no fueron fruto del eclecticismo.

Es de destacar que con el *Art Nouveau* se realiza la unificación de las contribuciones en las distintas áreas del diseño, superando el dualismo entre artesanado e industria para establecer el mismo criterio formal del nuevo gusto: en las artes figurativas, en la arquitectura, la decoración, las artes gráficas, el teatro, la publicidad y la vestimenta.

Desde el punto de vista morfológico hay una acentuación lineal predominante, el uso de materiales como el hierro, cuya elaboración tecnológica en perfiles permitía un empleo del mismo más variado; la adopción del hierro conjuntamente con muros de mampuestos; la tendencia a utilizar diversos materiales en un mismo edificio como la piedra, el ladrillo, el vidrio, la cerámica, la madera y la variedad de colores determinaban el carácter exuberante del estilo. En el interior el *Art Nouveau* modela los espacios con una decoración y objetos de perfecta unidad estilística, mientras que en el exterior la arquitectura tiende a fundirse con la naturaleza, con el jardín, con el entorno urbano.[57]

En América Latina el *Art Nouveau* se adopta fundamentalmente en su carácter ornamental. La actitud generalizada es tomar este estilo como una opción más y la mayoría de las veces con una postura ecléctica, combinando en una misma obra detalles *Art Nouveau* con un ordenamiento formal historicista.

Es importante aclarar que en América Latina no se dio el debate teórico e ideológico en torno al *Art Nouveau,* como en cambio sí se realizó en el ámbito europeo, en tanto se planteó como una respuesta contra el academicismo, el romanticismo y el eclecticismo reinante a principios del siglo XX en Europa. Por lo cual no existió en América Latina obras arquitectónicas que asimilen e integren elementos del *art-nouveau* con una actitud decididamente antihistoricista.

De ahí que sea muy excepcional encontrar obras *Art Nouveau* en su concepción original en los países latinoamericanos. Sí se hallará frecuentemente sus rasgos formales y ornamentales incorporados en obras eclécticas.

---

[57] DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura……*Op. cit. pp. 97-107.

Un claro ejemplo de lo antedicho es el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, ganado por concurso por el arquitecto italiano Adamo Boari en 1900. Inicialmente el programa para el cual estaba destinado el edificio era el de teatro nacional, uno de los centros culturales de la ciudad más importantes, jerarquizado además por una gran plaza que precedía a la fachada principal de acceso. Su construcción se inició bajo el régimen de Porfirio Díaz y se culminó muchos años más tarde hacia 1934, por lo que el edificio reflejará los cambios del transcurso del tiempo.

Para la realización del mismo Boari, residente en México, viaja a Europa y se informa del *art-nouveau,* resolviendo a su regreso que las proporciones del edificio exterior serían clásicas, pero renovadas por detalles ornamentales actuales. Y en cuanto al interior seguiría las líneas del nuevo arte moderno del momento, o sea un *Art Nouveau* muy peculiar, ya que Boari era en esencia un ecléctico, y le incorpora al edificio desde esculturas clásicas a rasgos prehispánicos como serpientes y cabezas de animales autóctonos. El edificio finalmente lo concluye el arquitecto mexicano Federico Mariscal, transformándolo en palacio de Bellas Artes, para lo cual realiza varios cambios funcionales, uniendo espacialmente los vestíbulos y dándole unidad al equipamiento.

Ya se ha mencionado como se expresaban las colectividades extranjeras a través de los diferentes estilos que consideraban más identificatorio con sus países de origen y el *Art Nouveau,* en su versión española del *modernismo*, fue otra opción válida para la burguesía urbana que buscaba nuevas modalidades para distinguirse y prestigiarse. Un excelente ejemplo es el Club Español en Rosario, Argentina, realizado en 1916 por el arquitecto catalán Francisco Rocá Simó, donde hace uso de una gran claraboya en el espacio central, realizada en hierro forjado y vidrios de colores. En el exterior, las puertas de hierro forjado, la heráldica y figuras escultóricas que se ubican en la entrada le dan una carga simbólica al edificio identificando a la colectividad española.[58]

Tuvo éxito en las clases medias urbanas, a pedido de las cuales se construyeron sus casas en varias ciudades como Buenos Aires, Rosario y Asunción, entre otras. Un ejemplo de ello es la casa Williman en Montevideo, Uruguay, realizada por el arquitecto uruguayo Leopoldo J. Tosi entre 1905 y 1907.

---

[58] GUTIERREZ, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en* ....Op. cit. pp. 533-547.

Ubicada en la hoy zona residencial de Pocitos, la vivienda consta de dos plantas, amplios salones de recepción y en la esquina una torre mirador rematada por una fuerte cornisa y una pequeña cúpula. Varias características de la obra remiten al lenguaje modernista catalán por los variados motivos ornamentales, los acentos de colores en los vidrios, los frisos de cerámica de color y el tratamiento de los muros de ladrillo con fajas de revoque. Los grandes ventanales en hierro y vidrio, las rejas y marquesinas adoptan diseños del *Art Nouveau* francés.[59]

El *Art Déco* es el nombre dado a una particular expresión de la estética moderna de las décadas del 20 y del 30 del siglo XX y al igual que el *Art Nouveau* surge en Europa, en Francia, para luego extenderse rápidamente a varios países europeos y los Estados Unidos de Norteamérica.

También en América Latina tendrá gran impacto y será asumido contemporáneamente como un estilo más, aunque con la particularidad de utilizar recurrentemente patrones formales y temas que indican el alejamiento y abandono de los repertorios historicistas, lo cual será de gran importancia en la introducción y posterior consolidación de la Arquitectura Moderna.

Nace oficialmente con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, inaugurada en París en 1925 y se puede entender como una contraofensiva francesa al rol de vanguardia en el diseño aplicado a la industria ejercida en Europa por el Deutscher Werkbund y la escuela de la Bauhaus en Alemania.

Sin embargo, es un estilo que no presenta una voluntad vanguardista expresa, por lo que no tiene una preocupación doctrinal. Por otra parte muestra un claro desprejuicio con relación a planteos teóricos y se ocupa del área de la innovación y la experimentación formal, sobre todo en el campo de los ornamentos arquitectónicos sin excluir otros, y por este medio posibilitó la introducción de las pautas formales modernas, tanto en las artes aplicadas como en la arquitectura.[60]

---

[59] DOMINGO, Walter, *Arquitectos del 900. Alfredo Jones Brown-Leopoldo Tosi.* Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1993. pp. 54-58.

[60] ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecilia; SCHELOTTO, Salvador, *Arquitectura y Diseño Art Déco en el Uruguay,* Universidad de la República-Facultad de Arquitectura-Instituto de Historia de la Arquitectura, y Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1998. pp.11-20.

El *Art Déco* incorpora las diversas fuentes de la modernidad de principios de siglo XX como el *Art Nouveau*, la Secesión Vienesa, la Escuela de Glasgow, los mobiliarios de Frank Lloyd Wright de los años 20, el expresionismo, el neoplasticismo, los muebles y diseños De Stijl, entre otros. O sea diversas fuentes de la modernidad de principios de siglo, pero que tienen como común denominador la recuperación del arte moderno como estilo ornamental contemporáneo.

Confluyen en él también diversos aportes e influencias como ser las denominadas "estéticas periféricas": las egipcias, mesoamericanas y asiáticas, entre otras, redescubiertas hacia principios de los años 20 y las aportaciones de las culturas negras africanas a través del cubismo.

El *Art Déco* se separa de la plástica y la arquitectura del Movimiento Moderno "oficial" y se concibe como continuación del *Art Nouveau* por ser una propuesta moderna popular masiva, que incluye el diseño del mobiliario, las artes aplicadas, el diseño gráfico y la publicidad, la decoración, el gusto popular y la moda.

En las décadas del 30 y 40 del siglo XX fue en su versión en Estados Unidos la imagen empresarial de consumo masivo y publicidad a través de los edificios de las grandes firmas comerciales. El edificio Chrysler en Nueva York es un ejemplo de ello.

Las exposiciones realizadas en diferentes estados como Chicago, Nueva York y San Diego en California, en las décadas del 30 y 40 lograron gran difusión del *Art Déco* y simultáneamente con la estética del trasatlántico, el automóvil y la aeronáutica como exaltación de la tecnología, la ciencia y la industria. Estas exposiciones tuvieron gran repercusión en nuestro continente a través del cine y sus decorados escenográficos, con sus salones y mobiliarios, además de otros medios de comunicación como fueron las revistas especializadas.

Su importancia residió en hacer una propuesta "no académica" y abrir otro frente en el ámbito americano como opción de modernidad frente a las arquitecturas clasicistas y eclécticas.

Fue una arquitectura caracterizada por la adopción de una base geométrica en la disposición de los volúmenes y ornamentos. Esta capacidad de abstracción del diseño, del uso

refinado de la línea recta, colores tenues y cromados brillantes a los objetos de uso cotidiano, le dio amplia aceptación popular al estilo.

Distintos programas arquitectónicos como cines, cafés, hoteles, bancos y edificios destinados a habitación y casas, fueron construidos en este estilo lo que le dio gran difusión y acentuó su carácter de modernidad e internacionalismo. La clase media cosmopolita de nuestros países se sintió identificada con este estilo y su popularidad llegó también a otros sectores de la población que adoptó el *Art Déco* para realizar sus viviendas. Mucha de la buena arquitectura llamada "menor" de los países del continente americano fue construida en este estilo.

El Palacio Rinaldi y el Palacio Díaz, ambos en la ciudad de Montevideo, son dos claros ejemplos del *Art Déco,* ya que reúne prácticamente todas las características del mismo.[61]

El Palacio Rinaldi (1927) se ubica en un lugar muy significativo de la ciudad, en una esquina, de un lado enfrenta a la Plaza Independencia y sobre el otro a la avenida 18 de Julio, dos de los sitios de más jerarquía de la ciudad. El edificio está destinado a vivienda de apartamentos para renta y comercio en la planta baja. Es un ejemplo integral del *Art Déco* francés en cuanto a los elementos típicos del lenguaje que se integran perfectamente en la composición total. La verticalidad se resalta con continuidad desde los apoyos prismáticos en color contrastante, hasta los remates más elevados y con rehundidos que acentúan este efecto. Destacan los elementos formales y ornamentales como redientes en revoque, elementos geométricos, herrería artística y detalles de revoque en bajorrelieve.

El Palacio Díaz (1929), ubicado sobre la principal avenida 18 de Julio, fue construido tomando como paradigma el rascacielos *Art Déco* de Nueva York. El programa responde a galería comercial, oficinas y vivienda de apartamentos para renta. Para la época fue de gran altura (aproximadamente 70 metros), destacándose en el medio de la avenida. El escalonamiento de volúmenes en los niveles superiores acentúa la verticalidad y alcanzan su punto máximo en el remate, con el cual se logra el efecto de torre exenta. El edificio presenta un "entrepiso técnico", donde se ubican servicios e instalaciones centrali-

[61] ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecilia; SCHELOTTO, Salvador, *Arquitectura y Diseño Art Déco*..... Op. cit. pp. 90-97.

zadas, para lo cual se hizo uso de soluciones técnicas estructurales pioneras para la época como la "viga Vierendel", con el objetivo de aumentar el confort de los apartamentos. Tiene una estructuración tripartita: basamento, plano de desarrollo y coronamiento. El lenguaje arquitectónico acompaña la resolución volumétrica y remite a los recursos propios de la modalidad *Art Déco* en su versión norteamericana, así como también francesa.[62]

El Movimiento Moderno, en sus años de formación, no fue un fenómeno mundial, sino que surge y se elabora intelectualmente en ciertos países de Europa occidental, en los Estados Unidos de Norteamérica y en algunas partes de lo que hasta el siglo pasado fuera la Unión Soviética.[63]

La concepción misma de la arquitectura moderna está ligada a la existencia de las vanguardias que buscaban un cambio profundo en las sociedades industriales en las que estaban insertas.

Será el fenómeno del arte de vanguardia, que surge en esas primeras décadas en el ámbito europeo, el que marcará en forma diversa pero indeleble la cultura contemporánea en prácticamente todo el mundo occidental.

Esta vanguardia denominada histórica actúa en el período que se extiende desde los primeros años del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y en sus inicios comprende a las artes figurativas para luego extenderse al campo arquitectónico.

Por su propia definición la vanguardia busca romper con todos los cánones del arte del pasado y establecer otros nuevos, acordes con su tiempo y sociedad.

Las corrientes figurativas de principios del siglo XX como el fauvismo, el expresionismo, el futurismo, el cubismo, el purismo, el dadaísmo, el neoplasticísmo y el constructivismo tuvieron casi todas ellas su correlato en el ámbito arquitectónico, al punto que la

---

[62] ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecilia; SCHELOTTO, Salvador, *Arquitectura y Diseño Art Déco*..... Op. cit. pp. 90-97.

[63] CURTIS, William, *La arquitectura moderna desde 1900.* Editorial Phaidon. Tercera edición en español, 2006. pp. 491-493. Primera edición 1981.

evolución de la arquitectura no puede explicarse sin la incidencia decisiva que tuvo la vanguardia figurativa.[64]

La Arquitectura Moderna se presentó en Europa como un camino de ruptura, en busca de un mundo nuevo, sobre todo con una toma de conciencia social que el Racionalismo engendró en su momento instaurador, tratando de lograr una vida mejor para todos.

El concepto de Modernidad tiene un carácter histórico como toda creación cultural, por lo que ha ido variando a lo largo del tiempo, adecuándose en cada período a las circunstancias sociales y a las modalidades de la producción cultural de cada época. Hasta el período de la Ilustración la Modernidad se limitó a la recuperación del modelo de la antigüedad clásica, pero con la aparición de la ciencia moderna el concepto cambió de contenido y apuntó a la idea de progreso, que implicó un avance en el mejoramiento de la vida social y moral.[65]

Cronológicamente este proceso que se da en Europa y Estados Unidos, en torno al arte y la arquitectura moderna, es simultáneo en el tiempo a la vigencia del eclecticismo en América Latina y a la reflexión profunda que se establece en el ámbito cultural en cuanto a la identidad latinoamericana (con el neocolonial), en las primeras décadas del siglo pasado, como ya se ha analizado en apartados anteriores.

A su vez el *Art Nouveau* (en sus distintas versiones en particular el *Modernismo*), conjuntamente con la gran difusión que tiene el *Art Déco* en los países latinoamericanos, irán generando la apertura para la introducción de las distintas modalidades de la Arquitectura Moderna en el continente.

Su ingreso se realizará en forma lenta, con distintas cronologías y énfasis, respondiendo a las realidades políticas y socio-económicas de los respectivos países. De hecho y más allá de esta observación y con excepción de países como Brasil, México y Uruguay, habrá que esperar a las décadas de 1940 y 1950 para ver realizada una producción que responda a la arquitectura moderna.

---

[64] DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea,* H. Blume Ediciones, Madrid, 1981. pp. 205-261.

[65] WAISMAN, Marina, "Un proyecto de Modernidad", en *Sumarios:* "Identidad y Modernidad", Nº 134, Buenos Aires, 1989. pp. 18-26.

Será fundamentalmente la denominada Arquitectura Racionalista, la que desde su prédica doctrinal realizada por sus figuras más representativas (el caso emblemático será Le Corbusier, quien visita Argentina, Brasil y Uruguay en 1929), la que tenga más difusión en América Latina y la que finalmente en las décadas del 40 y 50 se adopte en forma más generalizada. Países como Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia y algunos de Centroamérica, ingresan en estos años, en la producción de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Es en estas décadas que en América Latina comienzan a producirse los procesos de industrialización, que se aceleraron con la Segunda Guerra Mundial, por la necesidad de sustituir la importación de los productos tradicionales.

El Estado desempeñó en este proceso un rol fundamental de protagonismo, donde independientemente de su orientación política, encontró en la arquitectura un medio importante de expresión representativa, ya sea por la vía de la arquitectura racionalista, (considerada más sencilla y de menor costo que las tradicionales), como a la hora de realizar edificios símbolos donde recurrió al neoacademicismo.

El caso de **México** y su adopción de la Modernidad es extraordinario. La introducción de la Arquitectura Moderna debe entenderse con el trasfondo de la revolución de 1910 y el consiguiente rechazo de los modelos culturales extranjeros, en especial el academicismo francés de *beaux-arts.*

Una figura de gran importancia, considerado el iniciador de la arquitectura moderna mexicana, fue el arquitecto José Villagrán García, quien trató de aunar el racionalismo en la arquitectura con el arte abstracto y las teorías modernas de la percepción. Villagrán fue además profesor y contribuyó a formar a la generación siguiente de arquitectos entre los que se cuentan Mario Pani, Enrique de la Mora y Juan O'Gorman entre otros.[66]

Es importante resaltar que México tuvo una vanguardia sumamente activa en otras artes, durante las décadas de 1920 y de 1930, en particular el movimiento de pintores muralista. Este movimiento aunó el carácter estético y político con su mirada puesta en el pasado indígena y el presente mestizo. El muralismo debía denunciar las injusticias sociales,

[66] CURTIS, William, *La arquitectura moderna……*Op. cit. pp. 386-390.

difundir los ideales socialistas y exaltar los valores del mundo precolombino y las manifestaciones populares. Entre las figuras más destacadas se encuentran Diego Rivera, David Siqueiros y Juan C. Orozco. En este escenario se dará una verdadera integración de las artes.

Fue por ello que México se destacó, tempranamente, como la región con mayor capacidad de integración de la arquitectura con los procesos políticos y sociales del país. Con el apoyo del Estado estos artistas y arquitectos como J. O' Gorman y Juan Legarreta pudieron aplicar sus teorías en vastos conjuntos edilicios con programas sociales de vivienda y educación de gran repercusión.[67]

En **Brasil** el acontecimiento fundamental para la consolidación de la arquitectura moderna en el país, fue el proyecto y construcción del edificio del Ministerio de Educación en Río de Janeiro (1936-1945). El entonces ministro de Educación del gobierno de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, le encarga el edificio a un equipo de arquitectos modernos que incluía a Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Affonso Reidy, que tendrán una destacada actuación como arquitectos y urbanistas posteriormente, los cuales invitan a Le Corbusier como arquitecto asesor.

El edificio, un rascacielos prismático acristalado y con una pantalla protectora de *brise-soleil*, se convirtió en un emblema de la arquitectura moderna brasileña. Fue además un intento de compatibilizar la modernidad con la tradición en Brasil. De ello da prueba el uso de materiales locales como el granito que recubre los muros macizos y el pavimento, el empleo de azulejos de diseño colonial, la utilización de *pilotis*, pero elevándolos a diez metros para permitir así la circulación del aire por debajo del edificio y poder apreciar el paisajismo tropical diseñado por Burle Marx, y la incorporación de elementos curvos que invocan el barroco brasileño del siglo XVIII.[68]

La arquitectura moderna brasileña de las dos décadas siguientes amplió este repertorio formal y metafórico y fue adoptada por el estado para simbolizar sus políticas progresis-

---

[67] GUTIÉRREZ, Ramón, "Arquitectura Latinoamericana haciendo camino al andar", en *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX.* Ramón Gutiérrez (Coordinador), Lungwerg Editores, España, 1998. pp. 17-27.

[68] CURTIS, William, *La arquitectura moderna……*Op. cit. pp. 386-390.

tas de centralización e industrialización. La creación de la ciudad de Brasilia *ex-novo*, es un ejemplo de ello.

En **Uruguay** la introducción de la Arquitectura Moderna, en sus variadas modalidades, se dará tempranamente, en las décadas del 20 y 30 del siglo XX.

Los arquitectos que crearon esta arquitectura no eran racionalistas ortodoxos, y si bien tomaron las ideas y los parámetros, sobre todo formales de la Arquitectura Moderna, el entorno físico y cultural influyó preponderantemente en sus obras.

Se conformó así una primera generación de arquitectos como Carlos Surraco, Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Juan Scasso, Rodolfo Amargós y Octavio de los Campos entre otros, que realizaron una arquitectura excepcional y que le dieron a Montevideo la imagen de ciudad que ostenta hasta nuestros días.
Este período histórico de la arquitectura en Uruguay será desarrollado con mayor profundidad en el capítulo 5, punto 5.1, debido a que es el contexto en el que se inserta el arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, uno de los tres elegidos para el estudio de la temática de la tesis.

2.4 La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla

La Exposición Iberoamericana de Sevilla va a surgir por una profunda fuerza nostálgica más que por un afán innovador. Luego de largos avatares de casi veinte años llegará a inaugurase el 9 de mayo de 1929.

La Exposición Iberoamericana no tuvo pues, un carácter industrial, sino que sus referentes fueron el Arte, la Historia y la Cultura. Uno de los fines del certamen fue la representación histórica, documentada con sus verdaderas fuentes, de la gesta del descubrimiento y la colonización española de América, conjuntamente con una Exposición de la Sevilla antigua que reflejase las influencias de las distintas civilizaciones y que marcase la importancia que la ciudad de Sevilla tuvo en la historia de los pueblos americanos.[69]

[69] PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances ideológicos, urbanos y arquitectónicos", en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995. pp. 130-145.

El evento se constituyó así en uno los más grandes muestrarios de la arquitectura de principios del siglo XX, tanto de España como de América, conformando una síntesis expresiva de las diversas modalidades de la época.

El encargo de los pabellones a un arquitecto concreto no fue el sistema habitual, pues sólo lo hicieron Venezuela, Cuba, Argentina, Perú y la República Dominicana. Por el contrario en la mayoría de los casos se hicieron llamados a concursos que tuvieron gran poder de convocatoria en los respectivos países, ya que significaban una prueba de las capacidades profesionales y técnicas de los artistas y arquitectos seleccionados. Fueron éstos los casos de Mauricio Cravotto por Uruguay, Juan Martínez Gutiérrez por Chile y Manuel Amábilis por México.[70]

El Pabellón de México fue realizado por Manuel Amábilis en estilo neoprehispánico (Fig. 2.1 a 2.3); el Pabellón de Colombia en estilo neocolonial, con fuertes alusiones a lo prehispánico en lo escultórico y decorativo (Fig. 2.4 a 2.6); el Pabellón de Argentina fue encargado a Martín Noel en estilo neocolonial (Fig. 2.7 a 2.10); el Pabellón de Marruecos, protectorado de España en ese momento, fue realizado en estilo neoárabe (Fig. 2.11 y 2.12); el Pabellón de Perú fue encargado a Manuel Piqueras Cotolí, arquitecto y escultor español, realizado en estilo neocolonial, en una versión del neoperuano, con fuerte presencia prehispánica (Fig. 2.13 a 2.16). Otro de los pabellones realizado en estilo prehispánico o "indigenista" fue el de Guatemala, construido por el sevillano José Granados de la Vega, revestido de cerámica (Fig. 2.17 y 2.18).

Otros pabellones son los de Chile, Uruguay y Brasil (Fig. 2.19 a 2.25).

Es interesante ver como se inserta lo neoislámico o neoárabe, así como el neocolonial, en este contexto y el vínculo que se establece entre América y España en esta época, uno de cuyos protagonistas como ya vimos es Martín Noel, y un escenario importante donde se expresa es la Exposición Iberoamericana en Sevilla.

Un concepto importante manejado en este período es el de Regionalismo, el cual se vio reflejado en la propia exposición donde tuvo cabida las manifestaciones arquitectónicas de los distintos países de Iberoamérica y de las distintas regiones de España.

---

[70] GRACIANI GARCÍA, Amparo, "La participación argentina en la Exposición Iberoamericana. La actuación de Martín Noel: un edificio y una misión", en *El arquitecto Martín Noel*…. .Op. cit. p. 164.

El término regionalismo referido a la arquitectura se ha visto sometido, en estos últimos años, a su revisión conceptual por parte de la crítica arquitectónica y de los arquitectos. El Regionalismo historicista es un producto cultural de amplio espectro que se desarrolla durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX en distintas áreas, ya sea del arte, la literatura, la música, el pensamiento e incluso de la política y que ha sido interpretado como el último vestigio del Romanticismo.[71]

Durante buena parte del siglo XIX, Andalucía había estado de moda debido al tópico del arabismo. Las referencias neoislámicas eran muy fuertes. Ubicada dentro del eclecticismo imperante, esta moda de lo neoislámico o neoárabe, que luego se denominaría también neomudéjar, se extendió primero a la decoración de interiores, como las salas y salones de los palacios, mansiones y casinos, para luego pasar al exterior, configurando edificios importantes de la ciudad.[72]

Un ejemplo de ello es el Gran Teatro de Falla en Cádiz (1884-1919) realizado con los parámetros del eclecticismo neoislámico y con arcos bícromos en la fachada que hacían recordar los de la Mezquita de Córdoba.

La identificación entre lo islámico y lo andaluz forma parte de las primeras experiencias regionalistas de una figura de suma importancia como fue el arquitecto sevillano Aníbal González, uno de cuyos ejemplos es la casa que realizó para un promotor en la Campana de Sevilla (1907-1908) con las fachadas de ladrillo agramilado. Pero la labor más importante de Aníbal González fue la realizada para la localización de la Exposición Iberoamericana, designación obtenida a través de un concurso.

Esta propuesta de aunar lo sevillano, lo granadino y lo cordobés para representar el regionalismo andaluz no tuvo finalmente andamiento y se fue imponiendo el término de mudéjar para la denominación de esta arquitectura:

> *"…..primero por la atrayente novedad de la definición de este fenómeno artístico, y segundo, porque representaba a fin de cuentas el triunfo de lo occidental,*

---

[71] VILLAR MOVELLÁN, Alberto, "El regionalismo andaluz" en *El arquitecto Martín Noel…*. Op. cit. p. 115.

[72] VILLAR MOVELLÁN, Alberto, "El regionalismo andaluz" en *El arquitecto Martín Noel…*. Op. cit. pp. 114-129.

ya que se trata de un arte realizado por musulmanes sometidos o moros a sueldo y, más tarde, un arte de cristianos con sólo las formas de una cultura ajena que ya era historia."[73]

La Exposición Iberoamericana, en síntesis, ofrece un amplio y rico muestrario de los regionalismos y nacionalismos españoles y latinoamericanos, cumpliendo así con su objetivo principal de que los pabellones se inspiraran en los estilos históricos de cada país o región.

[73] VILLAR MOVELLÁN, Alberto, "El regionalismo andaluz" en *El arquitecto Martín Noel*…. Op. cit. p. 123.

2.5
Imágenes de los pabellones de la Exposición Iberoamericana de Sevilla



Fig.2.1 - Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana.
Arq. Manuel Amábilis, Sevilla, 1929.



Fig.2.2 - Pabellón de México. Detalle del acceso.


Fig.2.3 - Pabellón de México. Detalle de una escultura indígena.



Fig. 2.4 - Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.5 - Pabellón de Colombia.



Fig.2.6 - Pabellón de Colombia. Detalle del portal de acceso.



Fig.2.7 - Pabellón de Argentina, Arq. Martín Noel. Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.8 - Pabellón de Argentina.



Fig.2.9 - Pabellón de Argentina.



Fig.2.10 - Pabellón de Argentina.



Fig.2.11 - Pabellón de Marruecos, Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.12 - Pabellón de Marruecos. Detalle del portal de acceso.



Fig.2.13 - Pabellón de Perú, arquitecto y escultor Manuel Piqueras Cotolí, Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.14 - Pabellón de Perú.



Fig.2.15 - Pabellón de Perú.

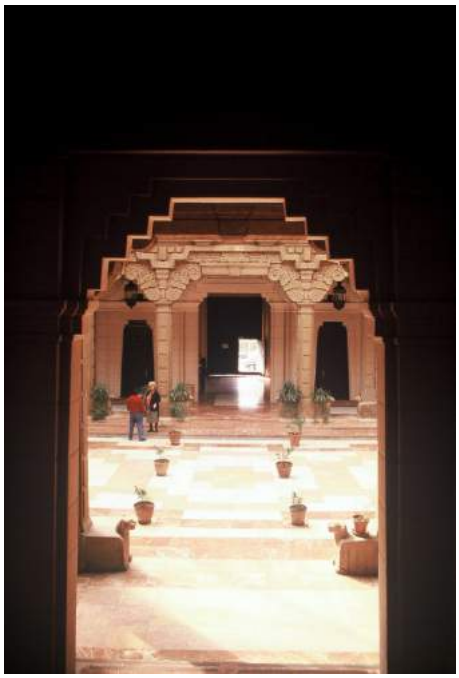


Fig.2.16 - Pabellón de Perú.



Fig.2.17 - Pabellón de Guatemala, Arq. José Granados de la Vega, Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.18 - Pabellón de Guatemala.



Fig.2.19 - Pabellón de Chile, Juan Martínez Gutiérrez, Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.20 - Pabellón de Chile.



Fig.2.21 - Pabellón de Chile.



Fig.2.22 - Pabellón de Uruguay, Arq. Mauricio Cravotto, Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.



Fig.2.23 - Pabellón de Uruguay.



Fig.2.24 - Pabellón de Brasil, Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929.


Fig.2.25 - Pabellón de Brasil.

3 Particularidad de la arquitectura islámica

3.1 Historiografía

Ha sido de sumo interés para mí haber indagado en la historiografía existente en relación al tema de estudio. Una de las dificultades que se me han presentado es el escaso material existente sobre la temática que he elegido realizar, en cuanto a la relación de la influencia islámica en la arquitectura moderna latinoamericana y concretamente en lo que respecta a la obra de los arquitectos Julio Vilamajó, Luís Barragán y Rogelio Salmona que planteo estudiar.

Uno de los autores que más han reflejado el lineamiento que he querido darle al trabajo es el escritor español Juan Goytisolo, aunque su especificidad no sea exactamente la de la orientación propuesta en la investigación, en cuanto a que en esta investigación se tratará fundamentalmente el área de la disciplina arquitectónica.

El pensamiento de Goytisolo tiene importancia, en lo esencial del enfoque del estudio planteado, ya que hace una revalorización de la cultura islámica y su legado en España, enfocándose en lo que fue el área geográfica y política de al-Andalus como expresión de la síntesis cultural de las tres comunidades que convergieron en ella: la musulmana, la judía y la cristiana, y su relación con el Norte de África.

Y sobre todo me interesa resaltar del pensamiento de Goytisolo su postura inclusiva, en tanto propicia la receptividad y multiplicación de contactos con los distintos países y diferentes culturas. En relación a ello dice:

> *"La Europa Comunitaria no debe adoptar en ningún caso, como propugnan los ultras, una actitud conservadora fundada en el ámbito cultural estricta y reductivamente europeo, por muy rico y deslumbrador que a primera vista aparezca. Un proyecto cerrado a la movilidad y mestizaje concomitantes a lo moderno nos convertiría en gestores prudentes del pasado, despojándonos de esa curiosidad por lo ajeno que es el rasgo más destacado de los mejores escritores, arquitectos y pintores de nuestro siglo. (....)*

Las grandes creaciones omeyas, almorávides, almohades y nazaríes fruto de los trasvases y corrientes migratorias entre la península y el actual reino de Marruecos, así como sus ramificaciones magrebíes, subsaharianas y mudéjares, han de ser vistas hoy como paradigma de una visión ecuménica que incluya las nociones de diferencia, anomalía, mezcolanza y fecundación. Aprendamos la lección magistral de Gaudí y de Picasso y compartamos su apetito voraz por el arte de todos los continentes y épocas."[74]

Es este enfoque de Goytisolo el que quiero rescatar, pues entiendo que el intercambio entre distintas culturas, la aceptación e integración de las diferencias, enriquecen las sociedades y sus culturas y son independientes de las motivaciones políticas y religiosas que pretenden dividir y acentuar diferencias entre Oriente y Occidente.

En cuanto a la historiografía específica existente que trata la cultura islámica y en particular la arquitectura islámica, es muy amplia y está tratada por reconocidos historiadores, entre ellos y como más representativos debo mencionar a **Oleg Grabar** y su libro "La Alhambra: iconografía, formas y valores" y también el libro de "La arquitectura del mundo islámico" de autores varios, recopilado por George Michell.

Debido a la amplitud del tema planteado en primera instancia en este capítulo, que es el de la "Particularidad de la arquitectura islámica", reduciré el área de estudio a la zona denominada del Islam Occidental, que abarca la antigua al-Andalus (España y el sur de Portugal), Marruecos, Argelia, Túnez, Mauritania, Sahara Occidental y Libia. Es parte de esta zona la que los tres arquitectos latinoamericanos que estudiaré conocieron y valoraron y en especial pondré el acento en al-Andalus y sobre todo España y Andalucía por lo que el sur de España significó para estos arquitectos, en particular Granada y la Alhambra, como lo han manifestado expresamente en distintas oportunidades.

Es importante aclarar, desde mi perspectiva, que la óptica del análisis que se realizará en este trabajo, así como los historiadores y arquitectos a los cuales haré referencia pertenecen al mundo Occidental, de los siglos XX e inicios del XXI, y por lo tanto sus pará-

---

[74] GOYTISOLO, Juan. "Prólogo", en *La arquitectura del Islam Occidental*, (coordinador Rafael López Guzmán), Lunwerg Editores S.A., Barcelona, 1995.

metros, así como los míos, son desde esta zona del mundo, siendo en principio la única excepción la del arquitecto egipcio Hassan Fahty, contemporáneo de los arquitectos latinoamericanos Julio Vilamajó y Luis Barragán debido al interés de su obra en el desarrollo de este trabajo.

Los textos del arquitecto e historiador **Fernando Chueca Goitia** (1911-2004) en particular *Invariantes castizos de la arquitectura española; invariantes en la arquitectura hispanoamericana; Manifiesto de la Alhambra,* han sido un aporte fundamental para el inicio de la comprensión del tema.

"El Manifiesto de la Alhambra" es un texto publicado a principios de 1953 y fue fundamental para el estudio y análisis de los componentes islámicos de la arquitectura. En el mes de octubre de 1952 se reunieron en la Alhambra un grupo de arquitectos españoles encabezado por Fernando Chueca Goitia para tratar de ver el monumento granadino desde un punto de vista esencialmente arquitectónico y demostrar su contemporaneidad en la España del siglo XX, sumida en el debate nacional-regionalista. El *Manifiesto de la Alhambra* es culminado y leído en enero de 1953.[75]

Por otra parte es necesario mencionar el pensamiento y la obra del arquitecto e investigador **Leopoldo Torres Balbás** (1888-1960) conservador de la Alhambra en el período entre los años 1923 al 1936. Esta tarea de restauración de la Alhambra lo pondrá en contacto con la arquitectura hispanoárabe, campo de investigación y actuación que se haría permanente a lo largo de su vida.[76]

Los trabajos realizados por el arquitecto e investigador **Antonio Orihuela Uzal**, integrante de la Escuela de Estudios Árabes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Granada, son de gran importancia para el desarrollo del estudio planteado y el conocimiento de la arquitectura andalusí.

---

[75] CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española; invariantes en la arquitectura hispanoamericana; Manifiesto de la Alhambra.* Editorial Dossat, s.a. Madrid, 1981, pp. 203-242.

[76] MUÑOZ COSME, Alfonso, "El sur 1923-1936" en *La vida y la obra de LEOPOLDO TORRES BALBÁS*, Edición: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, e Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2005, pp. 43- 93.

También tengo que incluir los trabajos de investigación llevados a cabo por historiadores del arte de la Universidad de Granada como son los casos de los profesores **Rafael López Guzmán**, **Antonio Fernández-Puertas, José Miguel Puerta Vílchez, Ángel Isac** y otros.

Por último, es importante mencionar aquí el término **mudéjar,** el cual sigue generando discusión, aún en la actualidad, en cuanto a su definición y significado.

El término mudéjar para definir un estilo artístico, fue usado en 1859 por **José Amador de los Ríos** en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando, en el que hace una exposición de principios fundamentando su análisis histórico, basado en una visión de fe cristiana y nacionalista occidental. Califica en forma genérica la influencia musulmana como mudéjar, aunque distingue las diferencias que hay según las regiones. En relación al período histórico de la arquitectura mudéjar, la acota entre la conquista de Córdoba y Sevilla y la toma de Granada. Del discurso de Amador de los Ríos parten grandes debates en torno a la definición de mudéjar que serían el origen de intensas discusiones historiográficas que aún hoy continúan.[77]

Para **Leopoldo Torres Balbás** el **mudéjar** es, cronológicamente el período histórico posterior tras el almohade y el nazarí dentro del arte hispanomusulmán. Según Torres Balbás el arte mudéjar abarca todas las manifestaciones artísticas realizadas en territorio cristiano en que aparecen huellas islámicas. En general son obras anónimas, y se ignora por lo tanto la religión de sus autores. Las pocas veces que se conoce la paternidad se debe a que sus autores fueron moros sometidos, es decir mudéjares; otras, a cristianos españoles influidos por el arte islámico y, a veces a artistas extranjeros llegados a España. Torres Balbás mantiene no distinguir entre arte mudéjar y morisco, ya que para él, el cambio brusco de religión no supuso un cambio artístico. Y concluye que con el término mudéjar se abarca todas las obras realizadas en territorio cristiano peninsular donde se encuentran influencias del arte islámico y lo extiende a otros países como el Norte de África e Hispanoamérica donde predomine el mudéjar español.[78]

---

[77] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar,* Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, pp. 23-25.

[78] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar,* Manuales Arte Cátedra,….. Op. cit. pp. 34-35.

Fernando Chueca Goitia considera al **mudéjar** como una característica genérica de la españolidad, del espíritu nacional, al margen de su cualidad histórica. Para Chueca el mudejarismo es una constante, una invariante en todo el barroco "sudamericano". Según Chueca, existe una línea de barroco diferente al del resto de Europa, y que él identifica con el de España e Hispanoamérica y que puede denominarse mudéjar.[79]

Gonzalo Borrás Gualís, principal referente actualmente del estudio del mudéjar, define al mismo como una nueva realidad artística, autónoma, desprendida del arte hispanomusulmán. El arte mudéjar surge así de las condiciones de convivencia en la España cristiana medieval del arte hispanomusulmán, habiendo desaparecido ya el sustento político religioso de este último, siendo sustituido por el dominio político cristiano. Es una creación artística nueva, genuinamente hispánica, que se desprende de sus dos componentes históricos originarios, la Cristiandad y el Islam, pero a su vez sirve de enlace entre ambas culturas.[80]

Rafael López Guzmán, importante investigador, ha sido la referencia en el estudio del mudéjar de Granada y, sobre todo, en el vínculo del mismo con Hispanoamérica. En principio está de acuerdo con la postura de Gonzalo Borrás. Aunque este último restringe el arte mudéjar cronológicamente al período de la Baja Edad Media en España hasta la expulsión de los moriscos de la misma. López Guzmán reivindica el arte mudéjar en sus aspectos no sólo ornamentales, sino también estructurales y espaciales fundamentalmente en Hispanoamérica a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Aun admitiendo ser una pervivencia del mudéjar desarrollado en la Península Ibérica, y sobre todo en territorio hispánico, asume como válido el realizado en el continente americano producto de los procesos de sincretismo.[81]

---

[79] CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española; invariantes en la arquitectura hispanoamericana;*….Op. cit. pp. 166-171.

[80] BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El Islam de Córdoba al Mudéjar*, Silex editorial, Madrid, 2003, pp. 193-208.

[81] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar,* Manuales Arte Cátedra ..…. Op. cit. pp. 53-62.

3.2 La arquitectura del mundo islámico

La arquitectura islámica debe entenderse como aquella arquitectura que refleja e identifica a una civilización y que está determinada por cualidades inherentes al Islam como fenómeno cultural. Es esta una arquitectura que puede ser reconocida por sus diferencias con otras arquitecturas creadas fuera del Islam.

Se trata de analizar aquellos elementos de la arquitectura islámica que parecen ser característicos y que deben explicarse como expresiones de una cultura creada por el Islam diferentes, en sus criterios fundamentales, de otras creaciones arquitectónicas no pertenecientes al mundo islámico.[82]

El mundo islámico engloba una gran cantidad de etnias y países con sus peculiaridades geográficas y climáticas, las cuales se verán reflejadas en las manifestaciones arquitectónicas, aunque a pesar de ello todos estos países están unidos por la misma religión y muchos de ellos por el empleo de la lengua árabe.

Este hecho hace posible la creación de una identidad supranacional, reflejada en un modo de pensar y actuar común y que incide en la peculiaridad de sus manifestaciones artísticas.

Sin embargo, es importante destacar que bajo esta indudable unidad global existen innumerables diversidades locales y regionales. Para citar sólo dos ejemplos referidos a la arquitectura, que es el área de estudio de este trabajo, las casas de la mayor parte del Yemen, que son de las más originales del mundo árabe, no tienen patio; en cambio sí es la tipología más usada en la zona definida como del Islam Occidental. La arquitectura de la India Mogol se construyó casi exclusivamente en piedra y su decoración en mármol, frente a los materiales pobres usados en la Alhambra, tapial o tierra apisonada y la decoración en yeso que eran los materiales autóctonos y de bajo coste.[83]

---

[82] GRUBE, Ernst J., "¿Qué es la arquitectura islámica", *La arquitectura del mundo islámico*. *Su historia y su significado social.* (dirigido por George Michell), Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp.10-14. Primera edición en español 1985. En inglés 1978.

[83] ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII – XV*, Barcelona, 1996, p. 37.

La idea central de la investigación de la tesis es estudiar la influencia islámica en la Arquitectura Moderna de Latinoamérica, a través de las obras de tres arquitectos latinoamericanos: Julio Vilamajó de Uruguay, Luis Barragán de México y del arquitecto contemporáneo Rogelio Salmona de Colombia.

Para profundizar en el estudio de las obras y del pensamiento de estos arquitectos con el fin de detectar las traslaciones y referentes culturales, en especial arquitectónicos, que fueron tomados de una cultura tan distinta a la occidental y tan rica como la árabe-musulmana, se hace imprescindible analizar los componentes islámicos más característicos de la arquitectura musulmana y luego ver como éstos se detectan en ciertas obras de los arquitectos Julio Vilamajó, Luís Barragán y Rogelio Salmona.

Para hacer este análisis se tomará fundamentalmente el conjunto edilicio de la ciudad palatina de la Alhambra y la almunia del Generalife de modo de visualizar en ellos algunos de estos componentes.

El motivo de esta elección es que el Complejo Granadino se puede considerar, para este estudio, como un emblema y a su vez como un paradigma desde el punto de vista arquitectónico. Emblema y paradigma son entendidos en este trabajo tal como han sido definidos por el historiador y profesor Renato De Fusco.[84]

Por un lado, la Alhambra se presenta como el conjunto edilicio emblemático por excelencia, dado que constituye la más alta y acabada expresión de la concepción arquitectónica islámica de su época. Por otra parte fue también paradigmático para los arquitectos a los que se hará referencia. Tanto Vilamajó como Barragán y Salmona se sintieron impactados cuando visitaron y recorrieron la Alhambra y el Generalife, así lo han manifestado en forma explícita y se hará mención en este trabajo más adelante.

Fue en este lugar privilegiado donde tomaron contacto con la cultura musulmana y donde fueron conscientes de hallarse ante una arquitectura totalmente distinta y singular. Los referentes que estos arquitectos absorbieron los integrarán en forma distinta en sus obras arquitectónicas, adecuándolos a las necesidades funcionales y simbólicas del medio natural y cultural en el que se insertaron (Fig. 3.1 y 3.2).

---

[84] DE FUSCO, Renato, *Historia de la Arquitectura Contemporánea,* H. Blume Ediciones, Madrid. Primera edición española, 1981, p. 10.

3.3 Componentes característicos de la arquitectura islámica

3.3.1 La concepción del espacio interior

Es uno de los componentes más importantes y uno de los rasgos más llamativos de la arquitectura islámica. El espacio interior toma una jerarquía enorme en contraposición al exterior, o sea a la fachada y a la articulación general exterior de un edificio, ya sea éste civil o religioso.

La expresión más común de este interés por el espacio cerrado es la casa musulmana. La misma está organizada alrededor de un patio interior. Se presenta al mundo exterior con altos muros que carecen de ventanas y con sólo una puerta de acceso de poca altura. A menudo, en ciudades que se encuentran ya en su fase de madurez o saturación, se reúnen varias casas dentro de un conjunto o complejo de mayor tamaño al cual se accede por una única entrada que conduce a un adarve o corredor privado e interior, desde el cual se ingresa a las viviendas particulares[85] (Fig. 3.5 y 3.6).

Esta característica hace inconfundible la ciudad musulmana, dándole el aspecto peculiar que encontramos en los "cascos antiguos" o las medinas de todo el mundo islámico.

La típica ciudad musulmana está conformada por calles estrechas, por donde circulan tanto las personas como, a veces, los animales de carga. Sobre estas calles, en general estructuradas en forma laberíntica, en su etapa final, asoman los ajimeces de las plantas altas de las edificaciones, lo que colabora a dar más sombra a las mismas y reforzar la percepción de su estrechez. Muchas veces se presentan techadas con una trama calada de esterillas por donde filtra la luz produciendo un juego de luces y sombras en el ambiente similar al que también se produce en las habitaciones de una vivienda particular al penetrar la luz a través de los cerramientos de las ventanas. El "zoco" o zona de comercios y mercado convive con la zona de habitación y caracteriza fuertemente a la ciudad musulmana por su vitalidad, colorido, sonidos y olores (Fig. 3.7 y 3.8).

Antonio Orihuela Uzal hace una muy precisa síntesis sobre algunos aspectos de la ciudad islámica y el estado actual en cuanto al estudio del urbanismo islámico a partir de

[85] GRUBE, Ernst J., "¿Qué es la arquitectura islámica", *La arquitectura del mundo.*....Op. cit. p. 10.

las fuentes de la jurisprudencia y el derecho aplicado en las principales ciudades de al-Andalus y el Norte de África.[86]

En todas las épocas y regiones del mundo musulmán podemos encontrar esta "arquitectura oculta". Una arquitectura que realmente existe cuando se accede a ella y se obtiene la experiencia de su interior. En general esta arquitectura no es notoria o visible desde el exterior como un monumento o símbolo visible para todos y de todas partes como sucede con la arquitectura del mundo occidental. Tiende a ocultar sus rasgos principales detrás de un exterior por demás austero. Este hecho se ve realzado, debido a que toda la decoración, con excepción de la ubicada en la cúpula y la portada, se reserva para la articulación y el embellecimiento del interior. En el Islam Occidental casi no se utiliza la cúpula trasdosada, sino que se cubre con tejados a cuatro aguas.

Este espacio interior limitado por muros, arcos y bóvedas, es así, uno de los componentes más importantes que definen la arquitectura islámica.

Ligado al concepto de una "arquitectura oculta" está la casi total ausencia de una forma arquitectónica determinada para una función específica. En general todas las formas se pueden adaptar a una variedad de fines y a su vez un edificio musulmán que sirve para una función determinada puede asumir diversas formas. [87]

Un claro ejemplo de este fenómeno es el patio cuadrado o rectangular rodeado de cuatro habitaciones techadas o abovedadas volcadas al mismo a través de uno de sus lados.

La envolvente muraria de la que se compone la Alhambra, difícilmente sugiere el esplendor o incluso la forma de los interiores. Hay un contraste entre la apariencia exterior y la distribución interna. Es una forma característica de separar un mundo de otro. En la Alhambra no hay portales ni perspectivas que lleven de una unidad a otra. Las comunicaciones siempre son indirectas, pasadizos y puertas pequeñas llevan al visitante casi

---

[86] ORIHUELA UZAL, Antonio, "Algunos aspectos de la ciudad islámica: un recorrido urbano desde Oriente a Granada", en *Al-Andalus y Oriente Medio: pasado y presente de una herencia común.* Edición Fátima Roldán Castro, Fundación El Monte y Asociación de amigos del legado andalusí. Sevilla, 2006, pp. 153-166.

[87] GRUBE, Ernst J., "¿Qué es la arquitectura islámica", *La arquitectura del mundo.*....Op. cit. p. 12.

accidentalmente de un maravilloso conjunto arquitectónico al siguiente. Es esta una actitud deliberada y consciente para lograr estos efectos[88] (Fig. 3.3 y 3.4)

3.3.2 El patio: tipo característico de la arquitectura islámica

Previo a estudiar este tipo más característico de la arquitectura islámica, es conveniente definir el concepto de tipo en la arquitectura que será utilizado en este trabajo.

A C. Quatremère de Quincy hace una definición de tipo muy precisa en su Diccionario histórico (1792):

> *"La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa a copiar o imitar perfectamente, sino más bien la idea de un elemento que por sí mismo debe servir de regla al modelo….El modelo, entendido de acuerdo con la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe repetirse tal como es; el tipo es por el contrario, un objeto de acuerdo con el cual cada uno puede concebir obras que no se asemejen nada entre sí. En el modelo todo viene dado y es preciso; en el tipo todo es más o menos vago."* [89]

Definido así, el tipo en la arquitectura es de naturaleza conceptual y no objetual. Expresa la permanencia de sus rasgos esenciales, de estructuras espaciales de carácter invariable, que se pueden reconocer a lo largo de la historia de la arquitectura.[90]

Este tipo patio**,** estructura espacial abstracta**,** la encontramos en Asia Central e Irán, y en muchas otras partes del mundo musulmán. Es una tradición muy antigua que se mantiene en las épocas helenística y romana, modificada con el paso de los siglos por rasgos peculiares del Islam y del Cercano Oriente.

---

[88] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Alianza Forma, Madrid, 2003. Primera edición 1978, pp. 114-115.

[89] PATETTA, Luciano*, Historia de la Arquitectura (antología crítica)*, Celeste Ediciones, S.A., Madrid, 1997, p. 350.

[90] MARTÍ ARIS, Carlos, *Las variaciones de la identidad,* Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993, pp. 15-26.

Esta estructura formal, punto máximo de abstracción del hecho arquitectónico, puede destinarse a una gran variedad de funciones. Es una estructura espacial que es aplicada más allá de la irregularidad del solar o parcela donde se ubicará la construcción.

Sirven indistintamente para palacios, madrazas, caravansares, alhóndigas o viviendas particulares. O sea, abarcan fundamentalmente aquellos programas que tienen como destino la función residencial, ya sea en forma exclusiva como la vivienda particular o combinada como la madraza en la cual se incluye la enseñanza religiosa (Fig. 3.9 a 3.20).

Este es uno de los motivos por el cual, un edificio islámico, no revela automáticamente por su forma la función a la que está destinado. Los baños, que no suelen tener patio, para que no se vaya el calor, sí se distinguen porque suelen verse sus bóvedas.

La casa con patio queda así definida por una organización en base a un espacio central que en su conjunto tiene un fuerte carácter introspectivo, donde todas sus partes recrean la integridad de ese núcleo íntimo y en el cual se desarrolla toda la vida cotidiana.

El uso de este tipo, de origen milenario, destinado a la función residencial tiene en cuenta sobre todo los factores climáticos, debido a las zonas geográficas fundamentalmente secas que se extienden desde Mesopotamia hasta la península Ibérica, además de las necesidades defensivas y de emplazamiento.

Los elementos que caracterizan este patio y conforman el espacio central son: los pórticos, las crujías, el jardín ya sea de crucero o con alberca, y en general el elemento central que se ubique en el centro del patio que puede ser una fuente, escultura o simplemente una alberca. Otro factor importante es la existencia de planta alta.

Dentro de todos estos elementos arquitectónicos el de mayor importancia es el pórtico, ya que no sólo jerarquiza el espacio del patio desde el punto de vista estético, sino también aumenta notablemente la habitabilidad de la vivienda. El pórtico se presenta así como un espacio de transición entre el patio y las salas, aportando zonas de sombra e impidiendo la incidencia directa de los rayos solares sobre los muros, aspectos de gran importancia en las zonas de clima tan caluroso del Mediterráneo.

En opinión de Antonio Orihuela Uzal, que ha hecho un exhaustivo y completísimo estudio de las casas y palacios nazaríes del siglo XIII al XV, una casa nazarí puede consi-

derarse completa si incluye: zaguán acodado, sala principal, sala secundaria, cocina y retrete. El mismo autor hace un análisis tipológico muy minucioso, en función de la existencia de los elementos mencionados en los párrafos anteriores, que detallarlos aquí excederían los propósitos de este trabajo.[91]

3.3.3 La composición

La célula central en la composición es el **patio rectangular**, espacio central descubierto que sirve como foco o eje a cuyo alrededor o a lo largo del cual se sitúan los demás componentes, como se comprueba en la Alhambra en los dos casos más conocidos: el Patio de Comares y el Patio de los Leones (Fig. 3.3).

La utilización de ejes de simetría es uno de los recursos compositivos más usados en el caso de la definición de los patios. Generalmente, en los patios rectangulares, el eje de simetría axial coincide con el eje longitudinal en uno de cuyos extremos está la sala principal de la residencia, sea ésta de un palacio real o de una simple vivienda. En este lugar privilegiado se ubicaba el sultán o el dueño de casa, permitiéndole tener así una perspectiva total del recinto. En esta línea visual se colocaban las albercas o acequias y fuentes, siendo el punto central del patio. El Patio de Comares es un claro ejemplo de lo antedicho, se compone de un eje longitudinal donde se ubica la alberca que oficia de gran lámina de agua reflejante y en el extremo norte se encuentra la alcoba central del Salón de Comares, lugar reservado para el trono donde se ubicaba el sultán cuando oficiaba las ceremonias de gobierno o simplemente lúdicas.

Alrededor de esta célula, con agua en el centro, se distribuye un número muy pequeño de unidades compositivas en general cuadradas, precedidas frecuentemente por una habitación rectangular y un pórtico.

Las salas cuadradas y alargadas están casi siempre caracterizadas por la presencia de recintos profusamente decorados, cuya finalidad es encuadrar la sala o permitir el paso de la luz, así como hacer que la mirada se dirija al exterior como sucede en el Mirador de Daraxa y en la Sala de Comares (Fig. 3.22).

---

[91] ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y palacios nazaríes*.....Op. cit. pp. 19-26.

Un rasgo característico de la arquitectura islámica tradicional es el que se da en la Alhambra, donde todas las unidades están pensadas para ser vistas desde su interior y no desde el exterior o a través de una fachada muy trabajada. Se conforman, de este modo, cuatro fachadas interiores a través del patio como centro. Se tiende a ver el monumento arquitectónico de dentro hacia afuera. A partir de la fachada exterior se expande todo el resto del edificio.[92]

La composición del Patio de los Leones es de mayor complejidad. Es éste un caso excepcional en el que los dos ejes de la composición tienen similar jerarquía. Por un lado el eje menor se presenta como el principal, pues conecta las dos *qubbas* (sala cuadrada con techo prominente no plano): la Sala de las Dos Hermanas, de mayor categoría, con la Sala de los Abencerrajes de menor categoría. A su vez el eje mayor, si bien une salas de menor entidad y uso, lo que en principio lo definiría como eje secundario, presenta dos pabellones salientes que avanzan sobre el patio y que equilibran en importancia y belleza al conjunto.

El uso del agua como recurso en la composición arquitectónica se manifiesta en el Patio de los Leones unificando los espacios abiertos y cubiertos, con fuentes y canalillos para el agua. Además del significado iconográfico de estos elementos, su función es reforzar visualmente los ejes principales de la composición. El uso del agua para unificar espacios con techo y a cielo abierto puede haber tenido su origen en el Cercano Oriente y se ha conservado en la Alhambra en forma acabada (Fig. 3.19 a 3.21).

Un principio de composición bastante común en el mundo musulmán es el sistema de crecimiento orgánico de una planta mediante cuadrados dinámicos. El cuadrado que sirve de módulo se transforma en otro más grande, cuyos lados son aproximadamente iguales a la diagonal del cuadrado original, como es un ejemplo la Sala de las Dos Hermanas (Fig. 3.21 y 3.24).

Otro elemento a destacar en la composición es la elección de la orientación. Habitualmente la orientación preferida era la norte-sur, lo que permitía acompasar las estaciones de invierno y verano con zonas ubicadas en ambos extremos del eje longitudinal que marca esa dirección.

---

[92] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y*.....Op. cit. pp. 160-167.

La arquitectura islámica, con excepción de la planta con patio rodeado de cuatro crujías, raramente se concibe como una sola unidad equilibrada. Generalmente esta sola unidad desaparece posteriormente para formar parte de un complejo mayor, ampliándose en cualquier dirección con formas y tamaños distintos.

Estos recursos compositivos pertenecen a una tradición mediterránea y del Oriente Próximo suficientemente antigua y aceptada y cuyos orígenes exactos son difíciles de especificar. La característica que tiene la arquitectura islámica, de crecimiento espontáneo y orgánico, la diferencia notoriamente de las arquitecturas de otras grandes culturas.

Fondo y Figura

Otro aspecto importante a destacar en la composición arquitectónica es la incidencia importantísima del arte decorativo islámico (Fig. 3.25 a 3.27).

Los temas ornamentales se visualizan tanto positiva como negativamente dentro de la misma composición, o sea que el fondo de un dibujo puede verse también como figura principal en el plano donde está aplicada la decoración.[93]

3.3.4 El jardín islámico y sus dos elementos fundamentales: el agua y la vegetación

El jardín musulmán es otro componente esencial en la arquitectura islámica.

La arquitectura entra en relación con la naturaleza, tomando contacto con ella, a través de sutiles y suaves transiciones. No se establece un límite nítido entre la casa y el jardín, por el contrario se trata de establecer un vínculo estrecho entre arquitectura y naturaleza.

Esta estrecha ligazón entre ambas alcanza su máxima potencia en el Generalife, constituyéndose éste en la representación del Paraíso en la tierra.

Esta concepción del Paraíso asimilado con un jardín permanente y eterno, estuvo siempre presente y desde sus inicios en la cultura islámica. A su vez en esta concepción coránica del jardín subyace la mentalidad del beduino y su entorno físico como condicionante para su localización: la aridez del desierto, los oasis con sus árboles y palmeras

[93] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y*.....Op. cit. p. 164.

que producían sombra y el agua de los manantiales, considerada como un bien supremo y origen de la vida.[94]

En relación al significado del jardín islámico como representación del Paraíso en la tierra existen distintas posturas que disienten con esta visión y que es importante mencionar, pues dan un espectro más complejo y rico de las posibles interpretaciones del mismo.

Por un lado en el *Manifiesto de la Alhambra* del año 1953 se reafirma este vínculo directo entre el jardín musulmán y el Paraíso:

> *"El jardín musulmán es, ante todo, un intento de representar el Paraíso en la Tierra. (...) El jardín árabe es casi teología, y se describe como anuncio de la otra vida en el Corán."*[95]

Para Fernando Chueca Goitia (principal impulsor y redactor del Manifiesto y de las jornadas en la Alhambra) el jardín islámico y/o el jardín hispanomusulmán tiene un valor simbólico vinculado a la religión, el cual él identifica con el Paraíso.

En opinión del historiador y paisajista contemporáneo José Tito Rojo [96] esta postura no es exclusivamente de Fernando Chueca, sino que responde a la concepción cultural que se tenía con respecto al jardín islámico en la segunda mitad del siglo XX en particular en España. Esta época fue de gran conservadurismo religioso y el propio general Franco, que era muy nacionalista, alentó esta idea de la representación del jardín como el Paraíso por la carga religiosa que ella implicaba.

---

[94] SOUTO ALCARAZ, Ángela, "El jardín de la Persia Antigua y Jardines del Islam" Cuadernos del Instituto Juan de Herrera. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Cuaderno 69.01/4-33-01, Madrid, 1999, pp. 23-30.

[95] AAVV, "Jardines" en el *Manifiesto de la Alhambra,* Fundación Rodríguez–Acosta y Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Granada, 1993, p. 97

[96] José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, paisajistas y botánicos de la Universidad de Granada, han publicado un libro que recopila sus artículos más interesantes sobre esta temática: *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia,* Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja, Granada, 2011.

José Tito ha hecho estudios profundos sobre el jardín hispanomusulmán o andalusí, investigando y analizando, entre otros temas, su historicidad a través de los diferentes conceptos que se han tenido del jardín hispanomusulmán, sobre todo, durante el siglo XIX, teniendo repercusiones también en la primera mitad del XX.[97]

Plantea que determinadas ideas como que todos los jardines son la representación e imagen del Paraíso atribuyéndole siempre un sentido religioso no es real. Hubo jardines hispanomusulmanes que fueron realizados con el único fin del disfrute, como lugar de recreo, ocio y placer. Otra idea es la de identificar a todo jardín con un huerto, uniendo "lo bello con lo útil" como si no pudiera haber un lugar exclusivo para el lujo y la satisfacción sensorial, donde no se considere el beneficio económico.

A partir de estas construcciones ideológicas se van estableciendo concomitantemente ciertos tópicos que se asumen como certezas, acordes con las ideas imperantes en cada período, y que José Tito analiza y confronta con los datos científicos obtenidos de diversas fuentes, ya sean documentales, literarias, arqueológicas, estudios sobre el terreno, análisis polínicos y otros, realizados en los jardines. Actualmente el conocimiento sobre el jardín debiera hacerse en un equipo multidisciplinario.[98]

Es importante destacar, como forma de conciliar las diversas posturas, que si bien en varios pasajes del Corán se hace mención al jardín identificándosele con el Paraíso hay también en el libro una descripción del mismo muy sensorial, donde tendrán lugar incluso los placeres carnales. O sea que no sólo se refiere al aspecto religioso, sino también a los aspectos sensoriales. Toda persona justa y piadosa que haya cumplido en esta vida con los preceptos indicados en el libro sagrado disfrutará en la otra vida de un lugar donde se le darán todos los bienes y placeres que no obtuvo en la tierra.[99]

---

[97]TITO ROJO, José, "Lujo, calma y voluptuosidad. La visión de los jardines islámicos en la pintura orientalista del siglo XIX.", en *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia*.....Op. cit. pp.193-219.

[98]TITO ROJO, José, "La idea del jardín islámico, historiografía y problemas actuales", (redacción provisional), en *La ciudad en el occidente islámico medieval, Preactas 2ª sesión: Jardines de al-Andalus*, organizado por CSIC/Escuela de Estudios Árabes, Universidad de Granada y Fundación Legado Andalusí. Granada, 2005, pp. 1-3

[99] Corán, 55,68-70,72-73.Sura Ar Rahman: Vers. Del Misericordioso,
pág. Web: http://www.nurelislam.com/vidaMuhammad/paraiso.htm, consultada el 29/02/2012.

El agua cumple un rol fundamental en la arquitectura islámica. Su uso en baños y sobre todo el asociado a los jardines que la rodean, ubicada en estanques y fuentes representan fundamentalmente el paraíso santo específicamente islámico, así como un paraíso de bienestar físico y pleno de connotaciones sensuales.

El agua se incorpora indisolublemente a la composición arquitectónica en todos los programas, ya sean religiosos o civiles: en las mezquitas, madrazas, viviendas y en los palacios (Fig.3.9 a 3.21).

Se pueden considerar tres funciones del agua: religiosa, utilitaria, y estética.

Desde el punto de vista religioso el agua tiene una función muy importante debido al uso que hacen los fieles antes de cumplir con las oraciones, y que así lo establece el libro sagrado del Corán para realizar las abluciones. En la planificación de las ciudades del Islam el abastecimiento de agua era considerado como un elemento primordial a resolver, para lo cual se aplicaron los mayores esfuerzos técnicos, materiales y humanos.

El papel utilitario del agua es el del riego a las huertas y el de abastecimiento a los baños, fundamental en el caso de los baños de la Alhambra. También desde el punto de vista funcional las grandes superficies de agua colaboran en la creación de un microclima en los patios, que hacían más tolerables los cálidos veranos de Granada y a su vez iluminaban mejor las salas contiguas.

El patio de alberca y el patio de crucero - Por otra parte el agua se integra estéticamente en la composición arquitectónica y colabora en definir dos tipos de patios que conforman los jardines: el patio de alberca y el patio de crucero.[100]

La solución tipológica de patio con alberca como en el caso del Partal y del Patio de Comares, o Patio de los Arrayanes, permite que la arquitectura se refleje invertida en la superficie tersa del agua como un espejo. Es esta una forma de prolongar la rica ornamentación de los pórticos interiores en una lámina de agua sobre la cual se crean varia-

[100] RODRIGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente, "El espejo y la serpiente. Una aproximación al jardín islámico" en *Al-Andalus y Oriente Medio: pasado y presente de una herencia común* Edición Fátima Roldán Castro, Fundación El Monte y Asociación de amigos del legado andalusí, Sevilla, 2006, pp. 167-193.

das imágenes dependiendo de la incidencia de la luz y del viento. Este efecto, muy apreciado y buscado en el arte islámico, acentúa por otra parte óptimamente la liviandad e ingravidez de la construcción.

A su vez el agua no se presenta sólo en reposo, sino también en movimiento, en los surtidores, fuentes y acequias, creando formas y produciendo sonidos.

Generalmente en los patios con jardín de crucero se utilizaban dos ejes compositivos ortogonales donde el longitudinal tiene una jerarquía mayor que el transversal. El patio de la Acequia del Generalife, que fue transformado tras el incendio de 1958, era también un jardín de tipo crucero, donde los cuatro sectores contenían vegetación baja, quedando las sendas de circulación prácticamente al mismo nivel (Fig. 3.30 y 3.31).

El patio del Palacio de los Leones responde al tipo de crucero. Es esta una herencia de la civilización persa antigua, perfeccionada por el Islam. En este caso, el jardín se halla dividido en cuatro partes por medio de dos canales perpendiculares a imagen del cosmos; y en el punto de intersección de ambos se levanta una fuente o pabellón que representa el centro del universo.[101]

En el Patio de los Leones y en la Fuente de los Leones el uso del agua alcanza su punto más alto. Existe una inscripción sobre la taza que es un poema. El agua se ve metafóricamente como una sustancia convertida en un monumento esculpido, se transforma en obra de arte. El poeta valora estéticamente el líquido en movimiento comparándolo con "plata fundida", o sea convirtiéndola en sustancia material de la obra de arte.

Este patio ha sido intervenido recientemente, a iniciativa del Patronato de la Alhambra y Generalife, con un proyecto integral de restauración que contó con varias fases. Hacia el año 2002 y hasta el 2010, se han restaurado las figuras de los doce leones y la taza de la fuente. A su vez este trabajo se ha apoyado en una rigurosa investigación histórico-documental y arqueológica que incluyó el sistema hidráulico para la rehabilitación del circuito de agua y, en su última fase, el estudio de la pavimentación del patio. Se ha comprobado que el suelo estuvo cubierto de mármol blanco hacia fines del siglo XV,

[101] SOUTO ALCARAZ, Ángela, "El jardín de la Persia Antigua y…..Op. cit. pp.3-11.

por lo cual se ha rehecho de igual manera, retirando restos de intervenciones anteriores[102] (Fig. 3.28 y 3.29).

La vegetación es el otro elemento fundamental en la composición del jardín. Tiene tanto una función práctica cuando se convierte en huerta, así como para el goce de los sentidos sea la vista, el oído, el olfato o el tacto. Este último objetivo lleva a la utilización de recursos que estimulen los sentidos mediante los colores, las texturas y esencias de las especies vegetales, siendo importante la elección de los materiales de terminación de los suelos, muros y el uso del agua en estanques, canales y surtidores.

Los elementos vegetales, en el caso del jardín de crucero, se ubican en los cuadrantes adoptando el sistema de riego por inundación, el cual consiste en bajar la cota de los sectores destinados a la plantación y elevar la de los caminos y canales. De esta manera se favorece el riego por desbordamiento e inundación manteniéndose húmedo el substrato de las plantas.

El diseño de la Escalera del Agua del Generalife responde al concepto de jardín coránico. Se encuentra rodeada de abundante vegetación, por una bóveda de laureles y atravesada por flujos de agua que corren por los pasamanos (Fig. 3.33).

En síntesis el jardín islámico se caracteriza por su ordenada definición espacial y adecuada percepción. Si bien intervienen diversos elementos en su definición (el agua, la luz, la vegetación, los caminos, los canales) que se ordenan dando una visión global, igualmente cada elemento mantiene su individualidad. El objetivo del conjunto es transmitir la imagen del paraíso (Fig. 3.30 a 3.33).

3.3.5 La decoración

La decoración es otro de los componentes distinguibles netamente en la arquitectura islámica, por el rol que cumple en la conformación espacial y por otras varias funciones que desempeña, entre ellas el efecto principal es, sin duda, el de los valores no tectónicos.

---

[102]PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE,
www.alhambra-patronato.es/index.php/Proyecto integral-del-Patio-de- los-Leones, pág. consultada el 24 de abril de 2015.

La decoración de la superficie es una de las características más identificatorias de la arquitectura islámica, especialmente de la del Islam Occidental. En principio los aspectos más importantes a analizar son los siguientes:

a) Usos y técnicas de la decoración

Las superficies trabajadas son casi exclusivamente las superficies interiores: paredes, techos, suelos, arcos, cúpulas, bóvedas (Fig. 3.34 a 3.36).

Las partes inferiores de casi todas las paredes están cubiertas de azulejos, generalmente de color blanco, negro, melado, azul, verde y en menor proporción aparece el violeta. En el resto de la pared, se utiliza el yeso y la madera aparece solamente en techos o en unidades arquitectónicas como vigas o aleros. Tanto las partes terminadas con madera o yeso, están también pintadas.

b) El posible significado de sus formas

La organización formal de la decoración se establece con la unidad básica de la composición que es en todas partes el panel rectangular, independientemente de su asociación con una abertura. Es inevitable la relación que se plantea con los tejidos y tapices colgados en las paredes. El llamado azulejo de Fortuny, de principios del siglo XV, una de las más espectaculares cerámicas arquitectónicas de la España musulmana, es justamente, una imitación de un tapiz.[103]

Existen sólo tres motivos básicos en la ornamentación, pero su aplicación produce un efecto rico y suntuoso.

- El primer motivo es el **vegetal** y consiste en derivados de la piña, del acanto y de hoja de palma, pimiento, árbol de la vida y otras formas. La decoración vegetal estilizada recibe el nombre de ataurique y generalmente estaban realizados con yeso, aunque también los hay en madera, piedra y azulejo. Los elementos vegetales sufren un largo proceso de estilización.

- El segundo es el **epigráfico**, usado en pequeñas bandas alargadas, y siendo la escritura un signo iconográfico concreto (Fig. 3.37 a 3.39).

---

[103] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y*.....Op. cit. pp. 188-190.

La **caligrafía** es la manifestación más importante, porque da forma a la palabra divina, el árabe, la lengua en la que ha sido escrito el libro sagrado, el Corán.

Cumple la misma función iconográfica que las imágenes en el arte occidental. Pero, además de ésta, desempeña otra función ornamental que se une al conjunto del sistema decorativo general.

Existen dos formas de escritura: la **cúfica**, de rasgos angulosos y monumentales y la **cursiva**. Ambos tipos de letras se integran a la decoración vegetal, la cual suele utilizarse como fondo de las mismas.

La importancia de las inscripciones epigráficas en la Alhambra y en el Generalife convierten estos monumentos en un libro denominado por el arabista Emilio García Gómez "la edición más lujosa del mundo". La Alhambra "habla" a través de sus inscripciones, que en muchos casos resultan altamente ilustrativas de la función y significado de las diferentes partes de la misma. Es el caso de inscripciones de poemas o textos del Corán que aclaran y enfatizan la función y el significado de la arquitectura. [104]

Los textos poéticos han sido calificados de iconográficos por Oleg Grabar, debido a su particular significado, casi nunca deducible de la forma monumental que ilustran.[105]

El Islam le concede a la palabra una preponderancia especial, a través de la cual se transmiten una multiplicidad de contenidos simbólicos, estilos, funciones y usos espaciales. En la Alhambra esta característica se ve reflejada en su máxima expresión, fruto de la riqueza de los textos poéticos, por medio de los cuales se expresan los valores religiosos, espirituales y del poder político de la época nazarí.

El profesor José Miguel Puerta Vilchez, de la Universidad de Granada, ha realizado una exhaustiva investigación del verdadero significado de las inscripciones en la Alhambra, donde el tratamiento caligráfico de las construcciones es excepcional. Aplica una meto-

---

[104] BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El Islam. De Córdoba al Mudéjar*. Editorial Silex, España, 2003, pp.150-151.

[105] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y*.....Op. cit. pp.100-103.

dología de análisis comparado entre las epigrafías contenidas en los edificios palaciegos y las fuentes literarias, en particular toma la obra del poeta Ibn Zamrak.[106]

- El tercer motivo es el **geométrico**, y aparece por sí solo, como sucede en la mayoría de los paneles de azulejos y también como principio rector que comanda la mayoría de los diseños con elementos vegetales. En ambos casos el objetivo principal de la ornamentación era cubrir toda la superficie de un panel. [107]

La ornamentación geométrica es la forma abstracta por excelencia, calculada con ritmos de secuencias matemáticas.

Como se puede apreciar no existe un dibujo sobre un fondo, como sucede en la ornamentación clásica, sino que cada espacio individual es un participante activo en la ornamentación. Se trata de una relación dialéctica entre fondo y figura, intento que le da mucho más significación a todas las partes de la superficie, en lugar del estereotipo usualmente denominado de *horror vacui* (Fig. 3.40 a 3.42).

Los principios geométricos que intervienen son: la simetría, que facilita la repetición en una composición; una sola unidad de composición - en general un cuadrado o un polígono - suficientemente pequeña para poder modificarse fácilmente; el crecimiento lineal con el que cualquier unidad geométrica cerrada puede transformarse; la rotación respecto de dos o más ejes, lo que proporciona las direcciones más importantes de la ornamentación. Los principios geométricos se aplicaron también a la ornamentación vegetal. Las tres formas ornamentales se hallan perfectamente integradas dando como resultado una decoración profusa y menuda.

Hay una presencia abrumadora de la geometría en la ornamentación de las superficies de la Alhambra que ha sido reconocida por distintos historiadores como un fenómeno profundamente islámico. La densidad del diseño, o sea la complejidad y la elaboración en el tratamiento de la superficie es lo que distingue en la Alhambra los distintos ambientes y salas. A través de la decoración se logra la disolución de los elementos que en

---

[106] PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones.* Edición: Patronato de la Alhambra y Generalife, Edilux, s. l., Colabora: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Granada, 2011.

[107] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y*.....Op. cit. pp. 191-196.

otras tradiciones arquitectónicas se realzan, como el equilibrio estructural, la canalización de los empujes y la compensación de cargas. La arquitectura islámica aspira a la negación de la estructura, a la negación óptica de la realidad de la carga y de la necesidad del soporte.

Los distintos medios con los que se crea la ilusión de la inexistencia de la carga, la ilusión del espacio ilimitado, de la inmaterialidad de los muros, pilares y bóvedas incluyen desde el uso del mosaico, la decoración pintada, el azulejo, en especial los vidriados y policromados, hasta la piedra y el yeso moldurados y profundamente tallados, bóvedas e incluso pilares de soporte calados y horadados (Fig. 3.43).

Esta multitud de tratamientos decorativos de las superficies es propia de la arquitectura islámica y le confiere al arte musulmán una unidad a través del espacio y del tiempo. El rico repertorio de dibujos, desde abstractas formas geométricas hasta motivos florales, desde inscripciones realizadas con gran variedad de estilos caligráficos hasta las grandes palabras sueltas que servían tanto de mensaje religioso como de decoración, genera un efecto extraordinario. Es un continuo espacial que lo llena todo: ornamenta suelos, muros y techos y se prolonga en los objetos de uso cotidiano, en tapices, alfombras, cortinas y hasta la propia vestimenta.

Los principios compositivos que rigen la decoración islámica básicamente son el ritmo repetitivo y la tendencia a la abstracción.

El ritmo es un elemento compositivo básico en las artes del Islam, incluidas la poesía y la música. En el arte los motivos se repiten permanentemente llenando todo el espacio. La repetición y la simetría predominan logrando una completa armonía en el conjunto.

La abstracción es el otro principio compositivo. El arte islámico a diferencia del occidental no imita la naturaleza. Prefiere lo no figurativo, lo geométrico o lo epigráfico, ya que no quiere competir con Dios, considerado el único creador.

El color es otro elemento fundamental de la decoración. Se usó fuerte y abigarrado. El color se ha conservado sólo en su intensidad original en los zócalos y revestimientos de pared de alicatados, técnica de origen persa.

En la Alhambra el sistema de revestimientos se presenta fuertemente policromado, no solamente las yeserías o estucos y las maderas, sino incluso el propio mármol de los

capiteles. Son colores de fuerte contraste, azules, rojos, verdes, oro y negros. Hoy, con excepción de los azulejos estos colores se encuentran muy diluidos y apagados (Fig. 3.44 y 3.45).

3.3.6 La luz y su incidencia sobre las superficies

En la cultura islámica la luz es símbolo de bondad, verdad y armonía. Y esta característica se manifiesta en todos los componentes de su arquitectura.

Por citar uno de los casos, es lo que sucede en el jardín, donde cada elemento está pensado en función de la manera particular de absorber o reflejar la luz. Desde los pórticos con sus calados de yesería que permiten la introducción de rayos y puntos de luz en el peristilo del patio, o los efectos destellantes producidos por su incidencia sobre los azulejos vidriados. A todo ello se une el agua, cuya utilización como lámina de espejo provoca una gran luminosidad en el centro del jardín, combinando la misma con las distintas tonalidades de los frutos y flores de las especies vegetales.

La luz se transforma así en otro elemento importantísimo en la arquitectura islámica. Con la luz y su efecto cromático se fragmenta la superficie, colaborando en diluir la pesantez y dando una sensación incorpórea. La dimensión temporal de la luz, sea diurna o nocturna, al incidir sobre la superficie con distintos ángulos crea contrastes de planos y texturas, logrando un gran dinamismo, siendo particularmente apreciable en las cúpulas de mocárabes, donde se ubican aberturas estratégicamente para obtener diversos efectos con la incidencia de la luz. De este modo la superficie se atomiza (Fig. 3.34 y 3.46 a 3.48).

La decoración se constituye así en un factor de unidad que lo reviste todo, desde paramentos hasta objetos de arte, estando estrechamente unida a la planta, sea direccional o no, a la tendencia hacia la repetición de unidades individuales, sean arcos, columnas, puertas, cúpulas, patios, tramos y corredores. Hay plantas direccionales con uno o dos ejes de simetría, como es el caso del Palacio de Comares, Patio de los Leones o el Generalife, como ya se ha analizado.[108]

---

[108] JONES, Dalu, "Los elementos decorativos: Superficie, dibujo y luz.", en *La arquitectura del mundo islámico. Su historia y su significado*.....Op. cit. pp.144-175. "

La combinación de espacios sin dirección o centros focales específicos, genera la sensación de infinitud, de ausencia de límites. Esta falta de límites se ve reforzada por la repetición de motivos en la decoración de la superficie, ya sea el muro, la bóveda o la cúpula. Y cuando la visual se topa con el muro, la bóveda o cúpula, éstos no constituyen una barrera, pues la vista va más allá del límite impuesto por los mismos.

La Alhambra – Emblema y paradigma de la arquitectura islámica occidental

El conjunto urbano y palacial de la Alhambra constituye la más alta expresión de esta concepción arquitectónica, siendo actualmente uno de los mejores conservados, aunque no se debe desconocer que cada palacio y casa nazarí de la ciudad palatina de la Alhambra fue un edificio individual, realizado en un momento determinado a lo largo de dos siglos y medio. Posteriormente fueron unidos y transformados por los reyes cristianos y los gobernadores de la Alhambra, para adaptarlos a sus nuevas necesidades. Incluso han sufrido modificaciones contemporáneas para facilitar la visita turística.

A pesar de ello, es en este conjunto edilicio donde somos conscientes de hallarnos ante una arquitectura totalmente distinta y singular. Cuando se mira la cúpula en la Sala de las Dos Hermanas con los espléndidos mocárabes suspendidos, las inscripciones que se hallan en torno a la base de la cúpula se hacen completamente "legibles". En ese momento es posible acercarnos a comprender la concepción metafísica del mundo arraigada en la religión que lo creó que es el Islam (Fig. 3.34 y 3.35).

Las formas de la Alhambra

Una primera observación sobre las formas de la Alhambra es que se parece más a un objeto que a un edificio. Y esto es válido para cualquiera de sus partes.[109]

Cada parte puede ser apreciada aisladamente sin que nos remita necesariamente al edificio completo. Esta tendencia a ver un monumento arquitectónico como un objeto precioso, es uno de los rasgos más persistentes del arte islámico.

Una segunda observación sobre las formas del conjunto edilicio es que no son ni numerosas ni especialmente originales. Su vocabulario pertenece casi por entero al lenguaje

[109] GRABAR, Oleg, *La Alhambra: iconografía, formas y*.....Op. cit. pp. 198-201.

decorativo desarrollado en el Magreb. Sus orígenes remiten al Oriente, ya sea Siria e Irak en los siglos VIII y IX, o Irán a partir del siglo X.

Pero más allá de estas observaciones, la disposición de la ornamentación en la Alhambra y la calidad de la misma son únicas. En un primer nivel, la competencia técnica en la complejidad espacial del Patio de los Leones y en la geometría de la decoración de las superficies, que seguramente requirieron una planificación extrema.

El otro nivel es quizá el más importante, ya que define mejor el carácter o la atmósfera del monumento y resume las características más destacables en los siguientes planos: por un lado, la privacidad y reserva tienen una gran importancia, dado que el exterior no refleja el interior; y por otro, los espacios cubiertos y al aire libre se confunden intencionalmente. La diversidad de los diseños lleva al espectador del conjunto al detalle, de una pequeña parte de un mocárabe a un único motivo en forma de hoja.

Lo negativo y lo positivo o lo sólido y lo hueco se confunden deliberadamente. Pocas veces el espectador verá focalizada su mirada, tendrá que estar dentro del espacio para que ello suceda, estar en él para darse cuenta.

Estas características principales tienen el objetivo de crear ilusiones y ambigüedades que se acercan a una representación teatral. Estas condiciones de la ilusión están evidentemente ligadas a la cultura islámica, aunque no son exclusivas del Islam.
La idea de palacio como mítica fuente de ilusiones la encontramos tanto en los jardines colgantes de Babilonia como en los palacios de Nerón en Roma e incluso en el de Versalles de Luís XIV. Este escenario de la realeza trataba de sugerir la ilusión de otra vida distinta y mejor.

3.4 Materiales y técnicas

Una de las características de la arquitectura islámica es el uso sensible de los materiales a través de la comprensión perfecta de sus cualidades decorativas y tonales. Las técnicas, el material y el diseño forman una unión perfecta.

En general se tendía a usar materiales del lugar donde se emplazaba la construcción y, en el caso del área geográfica que abarca el Islam Occidental, eran materiales de bajo costo como el ladrillo, el tapial como técnica constructiva, el yeso, la piedra e incluso

cuando se empleaba un material más caro como el mármol, se obtenía en canteras situadas dentro de la zona.

La documentación acerca de los edificios islámicos es muy pobre y las investigaciones se han tenido que apoyar en las escasas fuentes e inscripciones islámicas. Esto referido a las grandes épocas de la arquitectura islámica anteriores a las observaciones recogidas por los visitantes europeos.

Si bien se admiraban los edificios construidos era raro que se considere a la arquitectura como tema de atención para historiadores, escritores y poetas.

Los propios arquitectos no dejaron documentación de sus obras, exceptuando Sinán en la cúspide del periodo otomano, y la mayoría de los artesanos no sabían escribir más que su firma y unas pocas palabras.

Se ha podido reconstruir a través de extrapolaciones cronológicas la posición, el papel y las técnicas de los artesanos. En cambio el papel de los arquitectos que diseñaron los edificios presenta mayores dificultades debido a que hay poca documentación de la época medieval.

3.4.1 Técnicas de mampostería y sillería- El ladrillo

Se utilizaba la piedra para los cimientos, y esto debido a que eran conscientes los constructores de la gran actividad sísmica de su territorio, aunque en el antiguo reino de Granada no existían canteras de piedra dura como granito y basalto. No obstante, muchos edificios nazaríes tienen cimientos poco consistentes, que suelen ser de mampuestos o ladrillos, a veces incluso se inician con tapias de argamasa.

Los muros se realizaban con tapial, ladrillo y mampostería de piedra, siendo frecuente distintas técnicas constructivas en el mismo edificio, e incluso en el mismo muro. La piedra se utilizaba en las partes bajas seguramente debido al mejor comportamiento frente a la transmisión de la humedad por capilaridad.[110]

La construcción de los muros se adaptaba a la tradición del lugar. En Granada por ejemplo se usaba preferentemente el tapial. Cuando se usaba ladrillo se alternaba las hiladas,

[110] ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y palacios nazaríes*.....Op. cit. p. 37.

una a soga y la siguiente a tizón. El mortero que unía las hiladas era habitualmente muy pobre, a veces simplemente tierra de arcilla mezclada con un poco de cal. El mortero hecho con cal era preferido, cuando se podía obtener, para los cimientos y las esquinas de los edificios.

Los muros divisorios interiores, cuando no eran portantes, tenían un espesor bastante menor por lo que era usual se hicieran de ladrillo y a veces eran ladrillos puestos de canto.

Lo más usual en los primeros tiempos del Islam, era que se emplearan en los edificios columnas y capiteles ricamente tallados o fustes de mármoles preciosos procedentes de edificios más antiguos. Los capiteles, fustes y basas originales, reutilizados en aquellos períodos iniciales, no siempre fueron colocados en forma correcta u original, algunas veces se deshacían o se incluían al revés.

Las diferentes superficies de los edificios, los espacios debajo de los arcos y las franjas que sobresalen permiten un juego de luces y sombras e incluso los mismos dibujos han sido concebidos como planos que se superponen. La mayoría de las columnas reutilizadas provenía de edificios religiosos más antiguos.

Los musulmanes adoptaron pronto el dintel con dovelas trabadas que ya habían usado los romanos y bizantinos. Posteriormente estas formas de trabazón y descarga se volvieron más complejas, sirviendo a fines más decorativos que funcionales, y más adelante se las distinguía al emplear piedras de colores.

Los arcos fueron al principio de medio punto como los de Roma y Bizancio. Luego los constructores introducirán otro tipo de arco apuntado y posteriormente el arco de herradura tan difundido en el Norte de África y España, llegando a ser una de las características principales de la arquitectura islámica en estas regiones.

Otros tipos de arcos que aparecen tempranamente en la arquitectura islámica son los trilobulados, polilobulados, de dos centros y de cuatro centros (Fig. 3.49 a 3.51).

Se utilizó el ladrillo cocido que habían heredado de los romanos y bizantinos así como de los sasánidas. También se utilizaron ladrillos crudos.

El uso del ladrillo formando una decoración entretejida es característico de la arquitec-

tura islámica. La forma de colocar ladrillos en entrante y saliente para conseguir juegos de sombras era especialmente útil en la realización de inscripciones caligráficas utilizando este material. A veces se introducían entre los ladrillos elementos hechos con moldes o tallados. Los ladrillos vidriados de color fue otro recurso empleado para resaltar las superficies.

La técnica de cortar ladrillos constituía un oficio especializado. Se cortaban, dándole forma poligonal, triangular o estrellada y luego se pulían las caras. Se combinaban para que formaran dibujos geométricos. Luego se disponían a modo de panel, uniéndolos con yeso. Los bordes del panel se reforzaban con un marco de madera que se retiraba cuando secaba, para luego colocarlo en el edificio [111] (Fig. 3.52 y 3.53).

3.4.2 Los enlucidos o revoques

El yeso era el material común para enlucidos y morteros. Era también el que más fácilmente se preparaba y un elemento corriente para unir el mortero en la Antigüedad y se continuó usando en la Edad Media en gran parte del mundo islámico.

El yeso se prefería para estucos de gran precisión y esmerado acabado y la cal para el mortero en lugares húmedos, en enlucidos para tejados o en enlucidos de mármol.

El estuco de yeso era de utilización universal en todo el mundo islámico como materia prima para la decoración ornamental y para dar una nota de color. Era barato y fácil de trabajar. El enlucido de cal con brillo especial requería gran habilidad. El enlucido de yeso es igualmente laborioso y exigente.

Uno de los casos ejemplares del tratamiento decorativo con el yeso lo constatamos en el Palacio y el Patio de Comares. La construcción mediante un dintel se organiza con una esbelta columna de mármol de capitel labrado, en la cual apoya una pilastra de ladrillo y luego el techo de madera. La decoración en yeso que cubre la parte superior de las arcadas, las cuales no son estructurales, toman de este modo un rol preponderante (Fig. 3.23).

---

[111] LEWCOCK, Ronald, "Arquitectos, artesanos y constructores: Materiales y técnicas." en *La arquitectura del mundo islámico. Su historia y su significado*.....Op. cit. p.137.

3.4.3 El azulejo

Su utilización era corriente en paredes y pavimentos en Oriente Medio e Irán, ya antes de la época helenística y fue resucitada por los sasánidas. El uso islámico del azulejo se desarrolló en Egipto, España, Túnez, Marruecos, Irán y Turquía y, en general, en todo el mundo islámico.

La cerámica vidriada, de formas hexagonales y estrelladas, estaba diseñada con complicados dibujos. A veces el artesano tenía que recortar los azulejos antes de colocarlos, usando una regla y un cincel. Luego se colocan sobre un enlucido o revoque de cal sobre el muro, reunidos previamente en grandes paneles con un fondo de cal. En las partes bajas de los muros y en la preparación de los tableros de alicatados se usaba preferentemente el mortero de cal, y no el de yeso, porque funciona mejor ante las humedades de capilaridad.
Esta técnica del alicatado consiste en cortar piezas cerámicas de distintas formas y colores que unidas conforman un entramado geométrico, vegetal o epigráfico. Requiere de gran precisión en el corte por lo que resulta muy costoso y fue evolucionando desde la utilización de piezas de mayor tamaño en la época almohade hasta llegar a piezas más pequeñas aumentado el colorido como en la época nazarí[112] (Fig. 3.22 a 3.27)

.

3.4.4 La carpintería y el uso del hierro

El trabajo en la madera era un oficio especializado. Sus técnicas iban desde la talla en relieve a la de rehundido hasta los diversos tipos de celosías de madera tornadas y caladas.

Piezas torneadas y unidas entre sí formaban los complicados enrejados de las ventanas con celosías en muchas regiones, especialmente en Egipto.

La carpintería islámica tuvo carácter especial. Los techos eran en su mayoría de madera, a menudo ricamente tallada y las ventanas con celosías de madera fueron siempre un rasgo corriente de la arquitectura doméstica. El oficio de carpintero era a menudo sumamente estimado, tal como se desprende de la cantidad de obras que llevan su firma (Fig. 3.47).

---

[112] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2000, p. 105.

En cuanto al origen hispanomusulmán o europeo de las técnicas constructivas de la carpintería de lo blanco se ha establecido un debate entre los investigadores, historiadores y arquitectos en los últimos años.

El arquitecto Enrique Nuere Matauco, especialista y restaurador de estructuras de madera sostiene que los techos de este material se dan en al-Andalus y el Magreb por su contacto con la cultura castellana-occidental, ya que en el mundo árabe la madera es escasa. Según este autor, la tecnología de las armaduras de par y nudillo, desconocida en el mundo árabe, es de origen centroeuropeo, de donde llegó a los reinos cristianos existentes en la península ibérica durante la Edad Media.[113]

Los herrajes para la construcción: clavos, cerrojos, bisagras y pestillas, aldabas y cerraduras completaban y enriquecían las distintas piezas.
En la madraza Bu 'Inaniyya de Fez el estuco cincelado y la madera tallada en el patio combinan diferentes diseños de sutil relieve (Fig. 3.12 y 3.13).

3.4.5 Tipos especiales de construcción: bóvedas, cúpulas y alminares

La fuente principal de las técnicas constructivas en ladrillo de las primeras épocas islámicas fue la tradición de construcción en ese material de Mesopotamia e Irán, que se había perfeccionado con los sasánidas.

Se construyeron bóvedas de cañón, bóvedas de arista, esquifadas, baídas, etc. Tanto las bóvedas como las cúpulas de tradición oriental tenían que construirse sin encofrado por la escasez de madera, en aquellas regiones del Oriente Próximo.

En al-Andalus, sobre todo en Granada y en el período nazarí (siglos XIII y XIV), se usaron las bóvedas de cañón realizadas con ladrillos y pegadas con yeso a "bofetón", procedimiento éste que se hace poniendo en contacto las caras mayores de los ladrillos con la rosca anterior, evitándose de este modo la utilización de la madera para moldes o cimbras, sostenes de los arcos y bóvedas antes de cumplir su función de auto-portantes. Estas técnicas constructivas fueron introducidas en la Península Ibérica por los musulmanes, encontrándose numerosos ejemplos ya en época tardía. Es el caso de la Alham-

[113] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar*, Manuales Arte Cátedra…..Op. cit. p. 114.

bra, en la cual se encuentran varios lugares abovedados como torres, sótanos y pasadizos y donde se aplicaron estas formas de construir.[114]

La "trompa de estalactitas" tiene un origen estructural, cuyo objetivo fue solucionar el problema de descargas y resolver un complicado sistema de sujeciones (Fig. 3.34).
Luego las trompas de estalactitas se multiplicaron hasta cubrir enteramente la superficie de la cúpula o de la media cúpula y en su forma definitiva fueron con frecuencia meras epidermis decorativas suspendida de los arcos y bóvedas estructurales, que había detrás de ellas mediante ganchos de madera. Este tipo de decoración compuesta de piezas prismáticas, combinadas según unas normas fijas, se denominan mocárabes en español o *muqarna* en árabe. Su expresión más notable se presenta en las bóvedas del Palacio de los Leones.

3.5 Los artesanos, técnicos y arquitectos

Los distintos especialistas islámicos de la construcción van desde aquéllos dedicados al cálculo y diseño, sumamente calificados capaces de concebir y realizar audaces estructuras hasta brillantes artesanos que a través de la práctica se convertían en maestros de obra – trazadores de edificios de envergadura. Parece que arquitectos profesionales sólo existieron en ciudades y en épocas de gran actividad. Como ya se ha visto, los arquitectos no dejaron documentación de sus obras, exceptuando Sinán.

La mayor parte de la labor constructiva fue realizada por los maestros – trazadores. Y esto debido a que la arquitectura islámica, en principio, se basaba en formas y fórmulas de plantas simples y se podían repetir con pocas variaciones. La originalidad se mostraba en la decoración que estaba en manos de los imaginativos artesanos.

Sobre la preparación formal de los arquitectos del Islam no se sabe prácticamente nada. De la época medieval y en particular en la zona denominada del Islam Occidental no hay registros, ni tampoco se ha encontrado documentación, ya sea planos, dibujos, esquemas gráficos que avalen su existencia. En al-Andalus el único arquitecto que aparece

[114] ALMAGRO, Antonio y ORIHUELA, Antonio, "Bóvedas nazaríes construidas sin cimbra: Un ejemplo en el cuarto real de Santo Domingo (Granada)", en Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Madrid, 9-12 de octubre 2013, Instituto Juan de Herrera, Santiago Huerta y Fabián López Ulloa, (eds.), 2013.

citado en crónicas de la época fue el realizador de la Giralda de Sevilla. Su nombre era Ahmad ibn Baso e incluso lo menciona Torres Balbás en sus escritos.[115]

Sí fue muy reconocido el arquitecto del imperio turco, Sinán. De todos modos hay que considerar que Sinán fue contemporáneo de otros artistas y arquitectos ya valorados por sus realizaciones en Occidente y en el Renacimiento, como Miguel Ángel, Palladio y Leonardo.

Ya en el siglo XVIII se enviaron arquitectos otomanos a formarse en Occidente. Seguramente hubo una formación disciplinar que incluyera la enseñanza de la geometría, las matemáticas, la mecánica aplicada y el dibujo para la realización de las grandes obras arquitectónicas.

La profesión de arquitecto así como la de artesano se encuadra dentro de la costumbre tradicional de heredar los oficios que se ha dado también en la islámica, como en casi todas las culturas hasta la segunda mitad del siglo XX.

Los arquitectos islámicos hicieron uso de sistemas de proporciones para proyectar y el empleo de la cuadrícula que no excluía otros sistemas de dibujo basado en coordenadas. Era frecuente el uso de la geometría. Las proporciones se basaban fundamentalmente en arcos que partían de las diagonales de cuadrados para obtener la relación de 1: raíz de 2. Se establecía así un método simple y equilibrado para todo el edificio. Este sistema tenía la ventaja de que deriva del cuadrado perfecto, que parece ser la forma deseada para los edificios islámicos a lo largo de los siglos. Según algunos autores islámicos se hacían maquetas de madera para visualizar la obra arquitectónica antes de comenzar la construcción. En el caso de modelos de edificios otomanos eran réplicas hechas en miniatura al terminar la construcción del edificio.

[115] TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Arquitectos andaluces de las épocas almorávide y almohade", Al-Andalus, XI, 1946, pp. 214-224.

3.6
Imágenes de la particularidad de la Arquitectura Islámica



Fig.3.1 -Vista de la Alhambra, Alcazaba y Palacios, siglos XIII y XIV, Granada.



Fig.3.2 - Vista de la Alhambra.

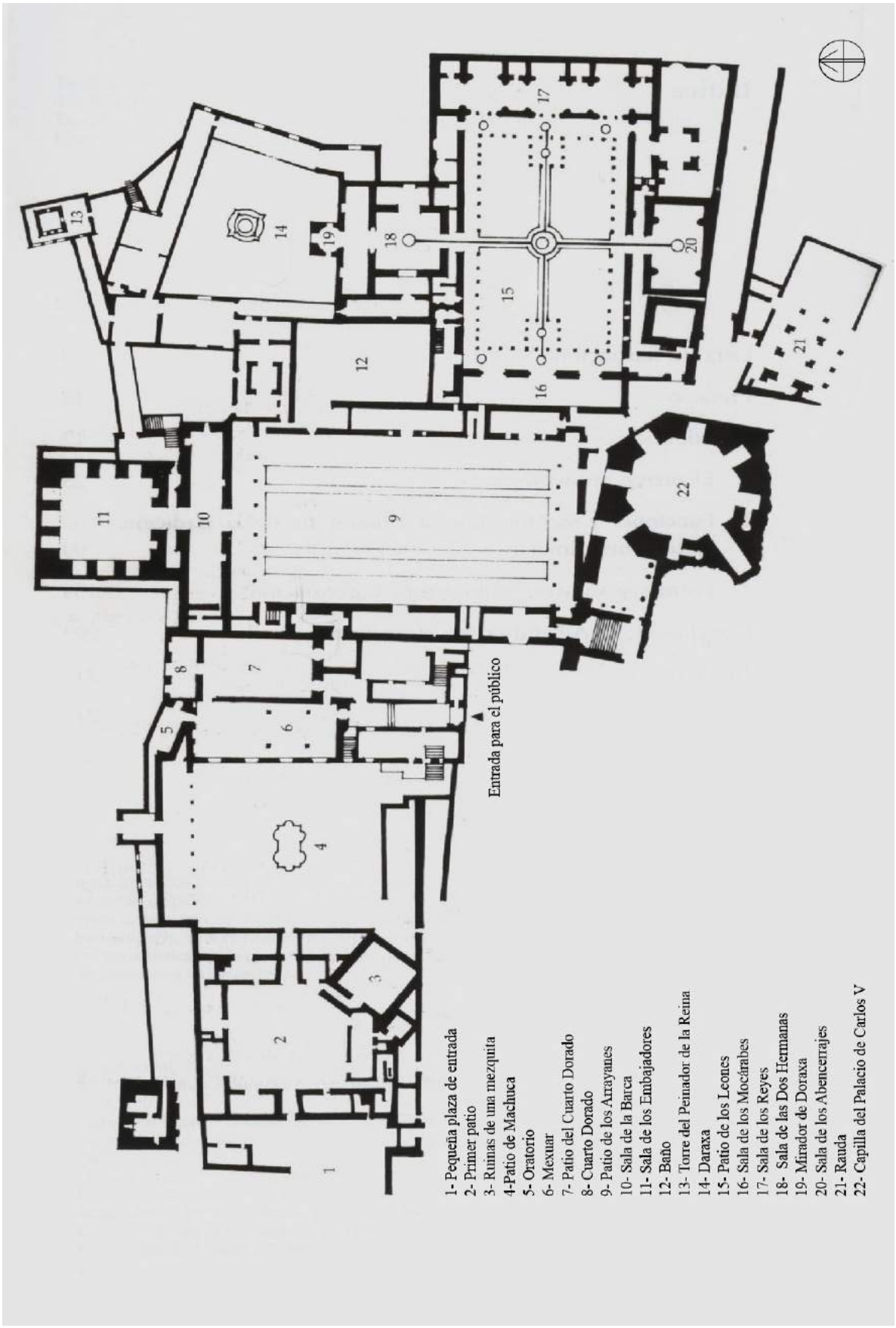


Fig.3.3- Planta de los Palacios Reales. *La Alhambra: iconografía, formas y valores,* de Oleg Grabar.



Fig.3.4 - La Alhambra. El esplendor del interior no se trasluce hacia el exterior.

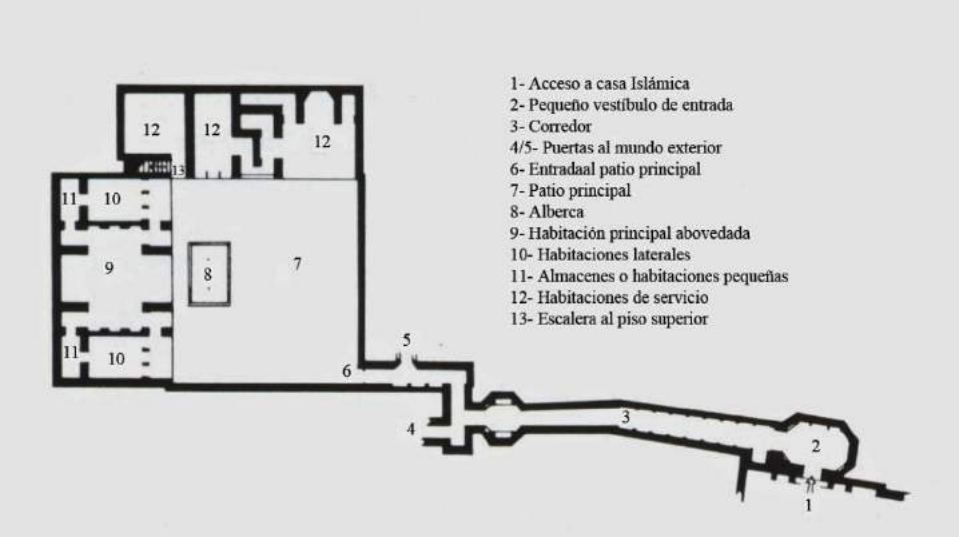


Fig.3.5 - Planta de una casa islámica. *La arquitectura del mundo islámico*, de George Michell.

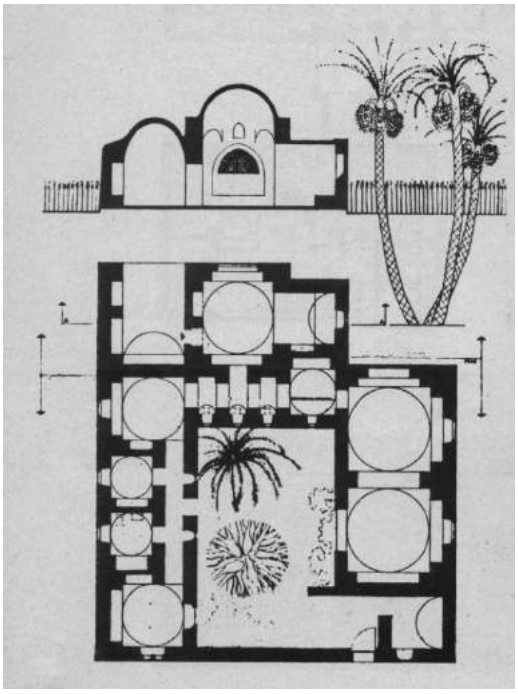


Fig.3.6 - Planta y sección de la casa Hamed Said, H. Fathy, El Cairo, 1942 –1945.



Fig.3.7 - Vista de la Medina, Fez, Marruecos.



Fig.3.8 - Vista de la plaza Yem´na el Fna, Marrakech, Marruecos.



Fig.3.9 - La Alhambra, Patio de Comares, Granada.



Fig.3.10 - La Alhambra, Patio de Comares.

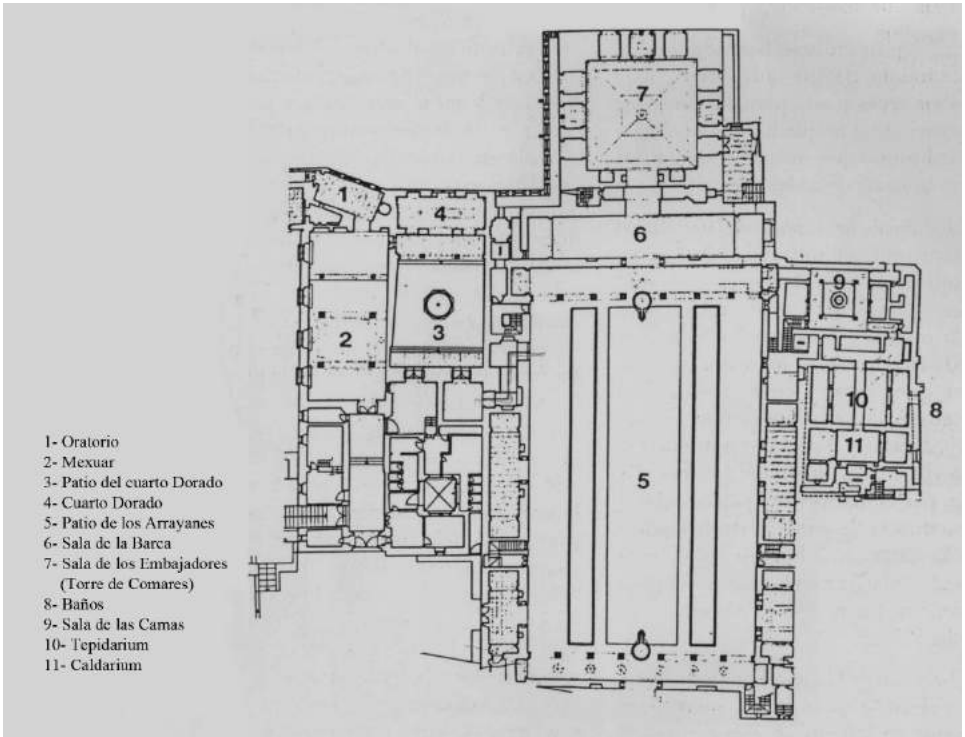


Fig.3.11 - La Alhambra. Planta del Palacio de Comares. *El Islam de Córdoba al Mudéjar,* de Gonzalo M. Borrás Gualis.



Fig.3.12 - Madraza Bü´Inaniyya, Fez, Marruecos.



Fig.3.13 - Madraza Bu´Inaniyya. Fez, Marruecos.



Fig.3.14 - Casa del Chapiz, Granada, España.



Fig.3.15 - Casa del Chapiz, Granada.



Fig.3.16 - Portal de acceso del Corral del Carbón, antigua alhóndiga, Granada.



Fig.3.17 - Corral del Carbón, detalle de los mocárabes.



Fig.3.18 - Patio del Corral del Carbón.



Fig.3.19 - La Alhambra, Patio de los Leones.



Fig.3.20 - La Alhambra, Patio de los Leones.

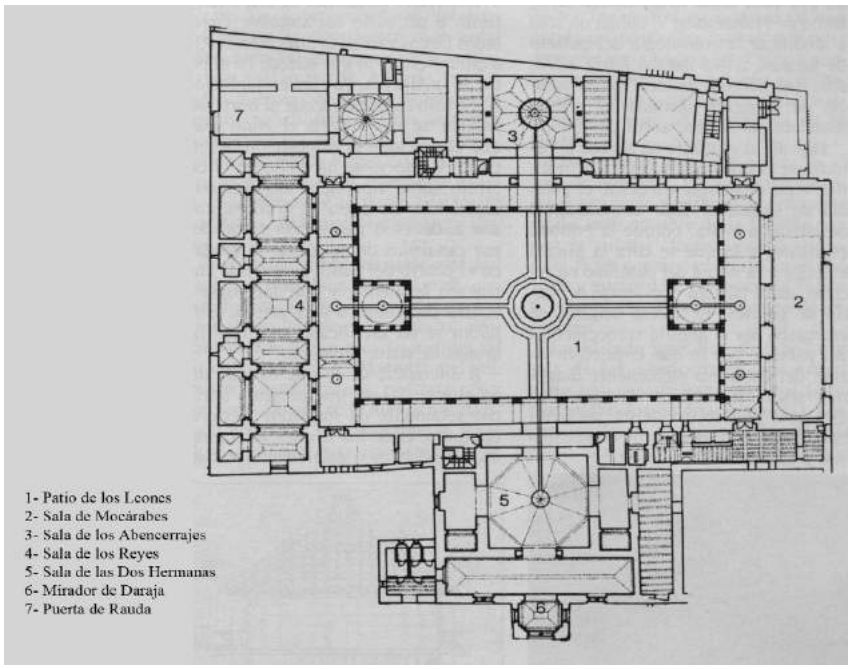


Fig.3.21 - Planta del Palacio de los Leones y su patio. *La Alhambra y el Generalife,* de Gonzalo M. Borrás.



Fig.3.22 - La Alhambra, Mirador de Daraxa.

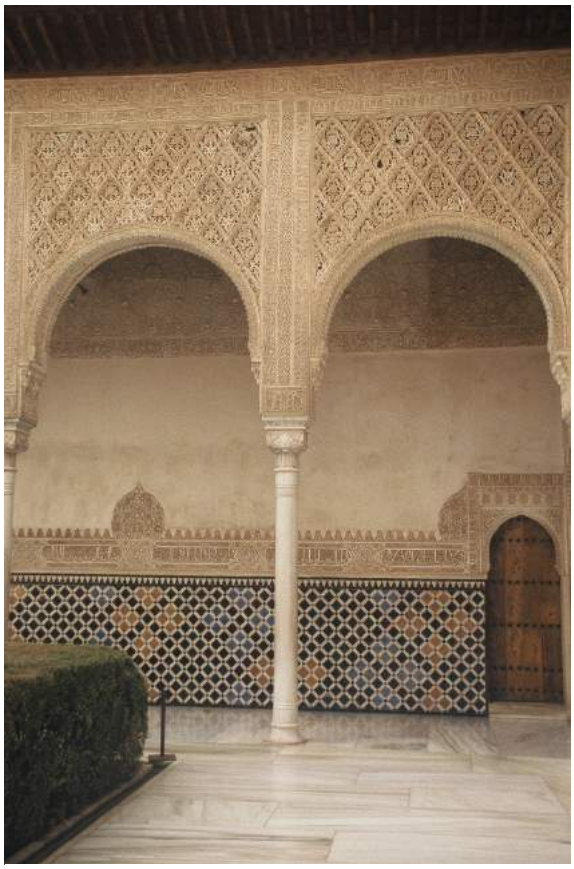


Fig.3.23 - Patio de Comares.



Fig.3.24 - Sala de los Abencerrajes.



Fig.3.25 - Detalle del trabajo de alicatado, Reales Alcázares, Sevilla.



Fig.3.26 - Detalle del trabajo de azulejo y yeso, La Alhambra.



Fig.3.27 - Detalle del trabajo de azulejo y yeso, la Alhambra. Fachada del Palacio de Comares.



Fig.3.28 - La Alhambra, Patio de los Leones.



Fig.3.29 - Patio de los Leones.



Fig.3.30 -El Generalife, jardín del Patio de la Acequia.



Fig.3.31- El Generalife.



Fig.3.32 - El Generalife, Patio del Ciprés de la Sultana.



Fig.3.33 - El Generalife, la llamada Escalera del agua.



Fig.3.34 - La Alhambra, detalle de la cúpula, Sala de las Dos Hermanas.



Fig.3.35 - La Alhambra, detalle de mocárabes.



Fig.3.36 - La Alhambra, detalle del zócalo de azulejos.

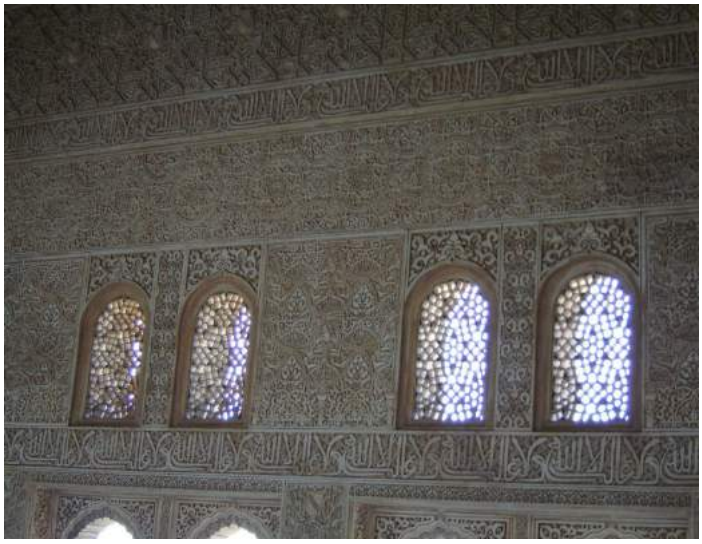


Fig.3.37 - La Alhambra, detalle de la ornamentación epigráfica.



Fig.3.38 - El Generalife, detalle de la ornamentación epigráfica.



Fig.3.39 - Detalle del diseño de azulejos e inscripciones epigráficas en la Madraza Bü´Inaniyya, Fez, Marruecos.



Fig.3.40 - Madraza Bü´Inaniyya, detalle de la fachada del patio, Fez, Marruecos.



Fig.3.41 - Madraza Bü´Inaniyya, detalle

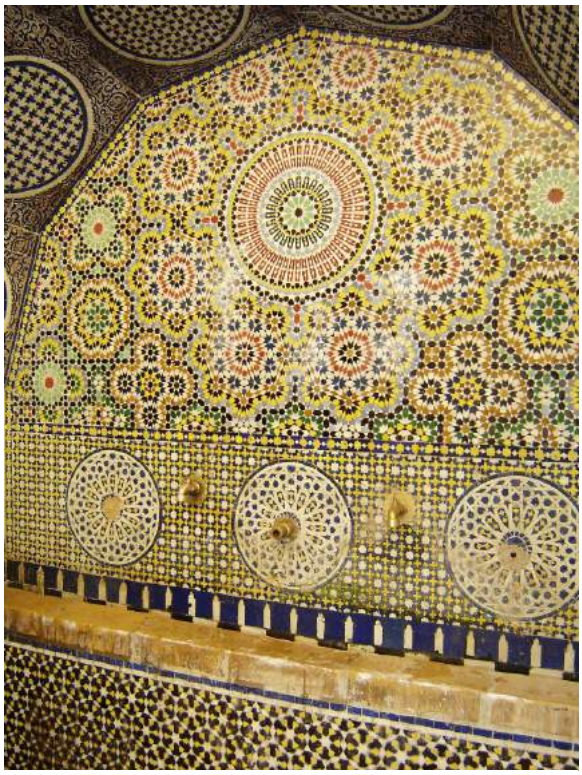


Fig.3.42 - Fuente en una calle de la medina de Fez, Marruecos.



Fig.3.43 - Reales Alcázares de Sevilla, Patio del Yeso, detalle del muro calado.



Fig.3.44 - La Alhambra, Sala de Mexuar.



Fig.3.45 - La Alhambra, detalle de mocárabes pintados.



Fig.3.46 - Reales Alcázares de Sevilla.



Fig.3.47 - La Alhambra, Salón de Comares, detalle de la celosía madera.



Fig.3.48 - Reales Alcázares de Sevilla, detalle de la techumbre.



Fig.3.49 - Madinat Al-Zahra - Salón Oriental, detalle de los arcos.



Fig.3.50 - Mezquita de Córdoba, detalle de los arcos polilobulados.



Fig.3.51 - Mezquita de Córdoba.

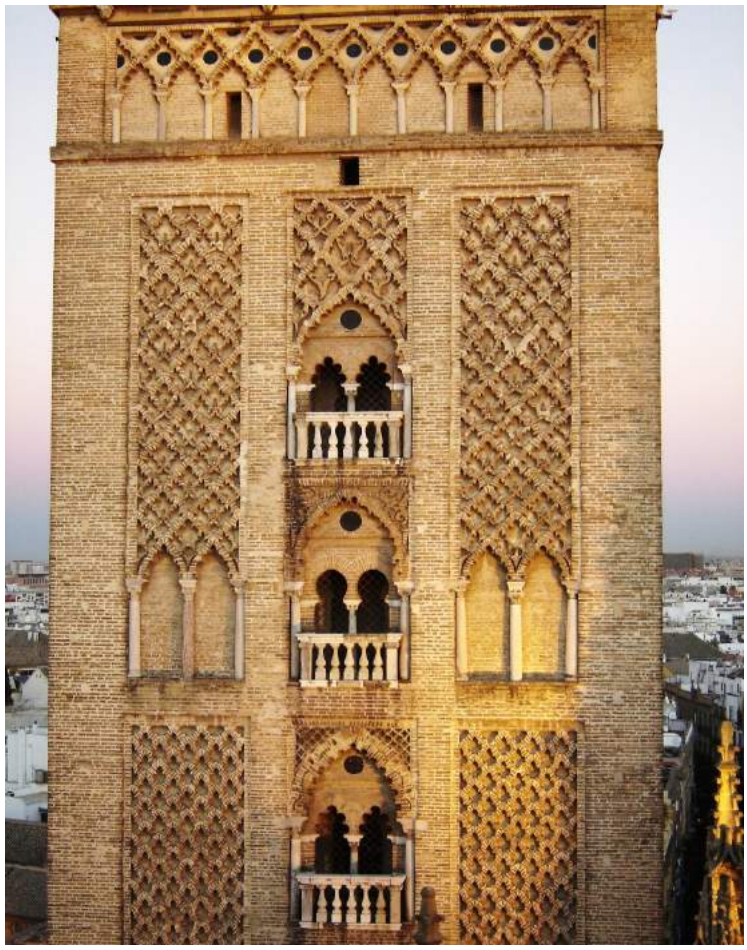


Fig.3.52 - La Giralda, decoración entretejida de ladrillos, Sevilla.



Fig.3.53 - La Giralda, detalle del trabajo en ladrillo.

4 Líneas de transferencias en relación a la arquitectura islámica en América Latina

4.1 Encuadre de las líneas de transferencias

En la introducción (capítulo 1) ya se hizo una breve presentación de las tres líneas de transferencias en relación a la incorporación de elementos que tienen su origen en la cultura árabe-musulmana o islámica, los cuales se pueden detectar en la arquitectura de América Latina en los distintos períodos históricos.

El haber desarrollado y profundizado (en el capítulo anterior) el estudio de la arquitectura del mundo islámico y en particular las características principales que la definen, permitirá ahora hacer un análisis con más fundamentos, aplicando el mismo criterio operativo a través de los componentes islámicos. De esta manera se podrán identificar más claramente las transferencias e influencias en las obras arquitectónicas seleccionadas de los tres arquitectos mencionados.
De este modo, como la propuesta o hipótesis del trabajo se planteó a través de estas tres líneas de transferencias, en esta instancia se definirán y estudiarán con mayor precisión. **Se hará hincapié especialmente en la tercera línea de trasferencias y por lo tanto en el análisis de las obras de los tres arquitectos mencionados en relación a los componentes islámicos que se pueden detectar en ellas y a cómo fueron incorporados sincréticamente en las mismas, lo cual es finalmente el motivo central de este trabajo tal como lo indica el propio título de la tesis.**

4.2 Los viajes y su incidencia en las transferencias

Los viajes son una vía de conocimiento importantísima en todas las disciplinas y en particular en la arquitectónica, pues se toma contacto directo con las obras y su contexto tanto cultural como natural y físico.

Es un método experimental tan lícito como el estudio a través de libros u otras formas de conocimiento actuales como las virtuales. Para un arquitecto los viajes se transforman en una experiencia insustituible y a la hora de enfrentarse a un proyecto arquitectónico e incluso urbanístico aflorará, consciente o inconscientemente, todo lo aprehendido en los mismos, pudiéndose detectar, rápidamente a veces o al hacer un análisis más profundo, la procedencia de distintas transferencias. Se produce un salto temporal al tomar

contacto con las obras del pasado y con las del propio presente. Y esto influirá en las obras del futuro. Las tres dimensiones del tiempo (pasado, presente y futuro) son necesarias para la creación del hecho arquitectónico.

Este fenómeno ha sido así a lo largo de la historia de la Humanidad, cualquiera sea la civilización o cultura que se tome como referencia. Sucedió en la Antigüedad clásica con las mutuas traslaciones e influencias entre Grecia y Roma y en el Renacimiento con su mirada tan profunda hacia esa misma Antigüedad, trasladando elementos admirados de la misma, pero siempre reelaborándolos y dándoles otros significados, acorde con la cosmovisión de cada período histórico. Habiendo citado solamente dos períodos de la arquitectura occidental es importante asumir cierta generalidad de estos procesos de transferencias cuando entran en contacto culturas diferentes.

Asumiendo que estos procesos de transferencias e influencias son deseables en distintos periodos históricos y lugares geográficos que se produzcan, pues enriquecen la propia cultura de origen mediante fenómenos de transculturación, permeabilidad, hibridación y contraste, es entonces totalmente compartible, una vez más, el pensamiento del escritor Juan Goytisolo al expresar al respecto:

> *"...La irrupción de lo heterogéneo es a la vez la del espejo en el que nos vemos reflejados y un incentivo imprescindible. Cuanto más viva sea una cultura mayores serán su apertura y avidez respecto de las demás. Toda cultura es a fin de cuentas la suma total de las influencias que ha recibido"*[116]

4.3 Primera línea de transferencias-El barroco en el periodo colonial

En esta primera línea de transferencias se ubica el barroco del periodo colonial de los siglos XVII y XVIII desarrollado en territorio hispanoamericano. Como ya se ha analizado en el capítulo 2, al tratar el concepto general de sincretismo y sobre todo el de sincretismo cultural, ahondando la relación y vínculos con otros conceptos importantes

[116] GOYTISOLO, Juan. "Prólogo", en *La arquitectura del Islam Occidental*, (coordinador Rafael López Guzmán), Lunwerg Editores S.A., Barcelona, 1995.

como el de mestizaje, transculturación, heterogeneidad e hibridez , en esta instancia se analizarán algunas obras que responden a esta vertiente y en las cuales se encuentran elementos que proceden de la cultura hispanomusulmana, en particular el mudéjar, los cuales se integran sincréticamente en el hecho arquitectónico conjuntamente con otros provenientes de otras corrientes como el gótico, el renacimiento, el plateresco y el churrigueresco.

De todos modos vale la pena reiterar que no se hará un análisis en profundidad de esta primera línea de transferencias. Lo que se pretende es dar un marco conceptual más amplio y sobre todo global al trabajo de esta tesis, para lograr una mejor comprensión e interpretación del mismo en relación al sincretismo presente en la arquitectura de los periodos mencionados como fenómeno de larga duración.

El objetivo principal es comprobar la continuidad y de alguna manera coherencia que se encuentra cuando se hace referencia al sincretismo en la arquitectura moderna latinoamericana y a los componentes islámicos que se integran en una obra arquitectónica, si bien conjuntamente con otros de procedencia distinta, pero cuya predominancia, sobre todo cualitativa, distinguen netamente su origen y lo califican.

Se hará referencia a algunos pocos ejemplos en los cuales es posible hallar estos componentes y que son representativos de la riqueza de la producción arquitectónica del periodo colonial y del barroco en Hispanoamérica.

En el Convento-Fortaleza en Huejotzingo, en el estado de Puebla, México, del siglo XVI, se plantea una nueva tipología para el culto religioso, debido a la costumbre de los indígenas de realizar sus propios cultos en el exterior. La iglesia más pequeña, en este caso, se usaba para la sociedad española y los criollos, en tanto el recinto murado, que conformaba el atrio con la capilla abierta y las cuatro capillas posas ubicadas en los ángulos, era el sitio apropiado para la evangelización de los indígenas, recuperándose de este modo el valor de los espacios ceremoniales al aire libre de las antiguas religiones autóctonas.

Se puede hallar una similitud entre este atrio del Convento- Fortaleza en Huejotzingo y el Patio de los Naranjos de la Mezquita de Córdoba. Ambos son espacios destinados al uso religioso. En el primer caso el culto al catolicismo se realiza al exterior, en tanto en el segundo caso, también se hace la preparación para el ingreso al rezo a la mezquita, el

acto de las abluciones en el Islam, que se practica al exterior, en un espacio que precede a la sala de oraciones. Otro elemento a destacar es la forma de las capillas posas y sus tejados piramidales, similares a las *qubbas* musulmanas[117] (Fig. 4.1 a 4.6).

La Iglesia y el Convento de San Francisco en Quito, es un claro ejemplo de la confluencia de varios referentes y estilos, hecho que se acentúa, dado el largo tiempo, entre 1550 y 1680, en que se llevó a cabo su construcción.

En el acceso y sobre una plataforma de gran tamaño, necesaria para solucionar las irregularidades del terreno, se ubica el atrio. En el centro del mismo se sitúa la importante escalinata circular, mitad convexa y mitad cóncava, inspirada en un diseño de Bramante. La fachada está trabajada en piedra labrada, en estilo neoclásico con motivos manieristas y herrerianos, destacándose así la portada, en contraste con las torres blancas que se ubican por detrás y se integran al convento.

La planta de la iglesia tiene forma de cruz latina muy tenue, dado que el crucero es de igual altura y ancho que la nave central. Es de tipo basilical, de tres naves, siendo la central de mayor altura que las laterales lo que permite el ingreso de la luz. La predominancia de la longitud de la nave central potencia la centralidad sacra del altar. En su origen todas las naves estuvieron cubiertas con una techumbre de cedro enlazada de par y nudillo, una armadura mudéjar, pero debido al terremoto de 1755 tuvo que ser sustituido en parte. Actualmente solo se encuentra en el crucero y en el coro.

El interior de la iglesia es majestuoso y representativo del barroco colonial, con una multitud de detalles ornamentales. En la decoración se integran el trabajo en hojilla de oro, la madera tallada y dorada en los retablos, como el dedicado a San Francisco, todo lo cual colabora en cambiar la percepción espacial interior, creando distintos efectos escenográficos propios del barroco (Fig. 4.7 a 4.10).

La Capilla del Rosario en Puebla, México, de 1650-1690, es un magnífico ejemplo del barroco hispanoamericano. Está ubicada anexa al templo de Santo Domingo y su

---

[117]CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española, Invariantes Castizos de la Arquitectura Hispanoamericana,……*.Op. cit. pp. 182-183.

planta es de cruz latina con brazos y testero cortos. La nave está dividida en tres tramos, cubierta con bóveda de cañón y una cúpula con tambor.
El interior de la capilla es majestuoso, donde las estructuras arquitectónicas han sido cubiertas con relieves de estuco dorado. La densidad y versatilidad de la decoración de su cúpula desmaterializa los elementos portantes e invade ventanas, cornisas y pilastras, dándole continuidad y movimiento al espacio. Este efecto es similar a lo que sucede con la cúpula de la sala de Dos Hermanas de la Alhambra, en Granada (Fig. 4.11 a 4.15).

4.4 Segunda línea de transferencias- El neoárabe y el neocolonial

En la segunda línea de transferencias se encuentran aquellas corrientes que toman de la arquitectura islámica los aspectos más superficiales y epidérmicos de la misma o algún elemento parcial, ya sea volumétrico, de tratamiento de la superficie o decorativo.

Es importante aclarar que no porque sean elementos que se detecten en la superficie significa que la obra arquitectónica tenga menor valor cualitativo. Generalmente son construcciones que responden a distintos programas y que tienen una muy buena resolución de planta y funcional, acorde con las exigencias del momento y que satisfacen la demanda de una clientela burguesa de la sociedad de la época.

Por lo que tanto, lo que se está destacando en este caso son algunas de las características que definen la arquitectura islámica y que se encuentran literalmente en la superficie, como por ejemplo el revestimiento de azulejos y /o cerámica en muros y pavimentos de diversos diseños, incluyendo algunas veces el más abstracto propio del arte islámico, el tejado o cubierta de tejas o la incorporación de volúmenes prismáticos como las torres que ofician de miradores, entre otros.

En esta segunda línea de transferencias se ubican dos corrientes, **el neoárabe y el neocolonial**, que si bien se diferencian en algunos aspectos importantes, como ya hemos visto en el capítulo 2, punto 2.2, tienen en común el hecho de que actúan en forma epidérmica o superficial, afectando principalmente el lenguaje de la obra arquitectónica, o algún elemento parcial, volumétrico y/o de tratamiento de la superficie o decorativo.

Aún con distintos procesos, ambas corrientes finalmente se presentan como una expresión más del eclecticismo imperante en la época conjuntamente con las manifestaciones antiacadémicas que cronológicamente son simultáneas.

En relación al término "superficial" aquí usado, es importante destacar que en muchas obras es un elemento de sustancial importancia no sólo por su valor estilístico, sino por la significación que le atribuye la sociedad del momento.

En esta instancia, y dado el amplio desarrollo que tuvo esta segunda línea de transferencias en el capítulo 2.2, se tomarán para ambos casos (neoárabe y neocolonial) pocos ejemplos suficientemente demostrativos pertenecientes a Uruguay solamente.

El neoárabe, producto del gusto por lo exótico y lo distinto de la sociedad del momento, toma sobre todo los aspectos exteriores y superficiales del estilo que invoca, siendo una expresión más de los diversos *revivals* que se manifiestan en el periodo.

En Uruguay se refleja en la obra del técnico francés ecléctico Víctor Rabú (1834-1907), entre otras, en **la casa-quinta de Eastman** en la ciudad de Montevideo. Otro ejemplo lo constituye **la Plaza de Toros del Real de San Carlos** del arquitecto Dupuy en Colonia del Sacramento realizada en 1909. El edificio se construyó con ladrillo sílico–calcáreo con estructura de perfiles de acero y hormigón armado. Es un claro ejemplo del eclecticismo imperante en la época en la cual se recurre a tecnologías modernas junto a lenguajes expresivos historicistas, que además reflejan el programa edilicio (Fig. 4.16 a 4.20).

El neocolonial reivindica el período histórico colonial como referencia de lo auténticamente americano y surge con contenidos ideológicos nacionalistas para luego incorporarse como un historicismo más, al no poder dar respuestas adecuadas a los requerimientos de su época.

Se retrotrae al periodo colonial, de los siglos XVI, XVII y XVIII, en una búsqueda de las raíces de una arquitectura auténticamente americana, al invocar como más valedera y con poder de identificación la arquitectura realizada en ese periodo.

El neocolonial al poner esta mirada profunda en ese periodo histórico de la arquitectura americana, involucra necesariamente distintas corrientes y la síntesis de las mismas, confluyendo en ella una diversidad de posturas: lo hispanomusulmán, lo mudéjar, el

renacimiento, el plateresco, el barroco, lo indígena o prehispánico, o sea todo lo hispánico y lo prehispánico, tratando de hacer una fusión entre ambas.

Los elementos que reaparecen son patios y claustros con arcos y pilares o pilastras, techos de tejas, torres con miradores, aleros y cornisas blancas, paredes lisas y fachadas con profusa decoración concentrada en los portales de acceso y aberturas principales, volúmenes prismáticos compuestos y complejos, rejas de diseño colonial, balcones de madera muy trabajados, azulejos de diversos motivos y colores, blasones heráldicos, cordones y águilas, entre otros.[118]

Los ejemplos que se analizarán aquí son aquellas obras de arquitectura donde se distinguen claramente algunos componentes de la arquitectura islámica, característicos sobre todo en el vocabulario formal, pero donde a su vez se encuentran otras formas históricas traspuestas del pasado clásico y sobre todo hispano colonial.

La obra del arquitecto Alberto Muñoz del Campo, Montevideo (1889-1975) representa un claro ejemplo de la producción arquitectónica de las primeras décadas del siglo XX en el Uruguay. Esta producción era esencialmente ecléctica en su conjunto así como en la obra de cada arquitecto, como es el caso de Muñoz del Campo. Se percibían las propuestas europeas del momento sobre todo en los términos del lenguaje en tanto ampliación del repertorio formal, así como paralelamente se realizaban obras con un marcado carácter historicista.[119]

En algunas de las obras de Muñoz del Campo se aprecia (al igual que en las de Vilamajó, a quien él destacaba como excelente realizador) una manifiesta impronta hispanoárabe en la resolución de algunos espacios, en el tratamiento volumétrico y en el uso de los materiales.

---

[118] GUTMAN, Margarita, "Martín Noel y el neocolonial en Argentina: inventando una tradición", en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995. pp. 50-52.

[119] ARANA, Mariano y GARABELLI, Lorenzo, LIVNI, José Luís, "Arquitecto Muñoz del Campo (1889-1975) Documentos para una historia de la arquitectura nacional". En *Arquitectura* Nº 260 Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1990, pp.23-35.

Es el caso de la vivienda ubicada en la calle Ellauri 938, en Montevideo y realizada hacia 1920, donde los aspectos ornamentales aparecen integrados con otros elementos de la producción colonial. El volumen se descompone sutilmente, sin perder la unidad del conjunto, aun así destacándose la torre que marca el acceso a la vivienda. El vínculo espacial entre interior y exterior se resuelve, por medio de aleros, guardapolvos y balcones, que ofician como elementos de transición y graduación del espacio. La cerámica de diseño geométrico que enmarca algunas aberturas, las tejas que cubren los aleros y la torre, la pequeña cúpula que corona uno de los volúmenes que sobresale sobre la fachada lateral, entre otros elementos, muestran su filiación hispanomusulmana dentro de la vertiente del neocolonial (Fig. 4.21 a 4.25).

En la vivienda Varela Acevedo, ubicada en la zona residencial del Prado en Montevideo, del año 1925, se reflejan claramente las características del estilo neocolonial, teniendo como referentes fundamentalmente elementos de la tradición hispanoárabe.

Un muro elevado posteriormente la protege y le da un carácter más intimista. Su implantación y volumetría de cuerpos más libres, se acentúan con la elevación de alguno de ellos, donde se destaca el torreón, el uso de tejas de diversos colores como el azul, verde y blanco, así como el denominado "claustro" por el propio Muñoz del Campo [120] que se asemeja a un patio interior, constituyen elementos característicos de la arquitectura hispanomusulmana. El espacio definido por Muñoz del Campo como "claustro" queda resguardado en tres de sus lados por la fachada de la casa y el cuarto lado se respalda en un cerco alto de vegetación que cierra el espacio. Este patio "interior" presenta en su centro una fuente octogonal en cerámica vidriada conformando así un espacio de gran sugestión.

Todos los detalles de la vivienda están excelentemente bien realizados: los marcos y dinteles en piedra arenisca, el diseño de la carpintería de hierro y del revestimiento de cerámica vidriada en el exterior, así como el cuidado de las terminaciones del interior, hacen de esta casa un ejemplo notable de la bonanza económica reinante en esta década de 1920 en Uruguay, pero siempre controlada por la calidad del diseño del arquitecto Muñoz del Campo (Fig. 4.26 a 4.33).

---

[120] ARANA, Mariano y GARABELLI, Lorenzo, LIVNI, José Luís, "Arquitecto Muñoz del Campo… Op. cit. p.33.

4.5
Imágenes de la primera y segunda línea de transferencias



Fig.4.1 - Planta del Convento - Fortaleza en Huejotzingo, Puebla, México, siglo XVI.



Fig.4.2 - Vista de una de las capillas posas del Convento-Fortaleza en Huejotzingo, Puebla, México.



Fig.4.3 - Vista del muro del Convento- Fortaleza que delimita el gran espacio abierto del atrio con las capillas posas y la capilla abierta.



Fig.4.4 - Capilla Posa con su tejado piramidal similar a las *qubbas* musulmanas.



Fig.4.5 - Vista del muro que delimita el Patio de los Naranjos de la Mezquita de Córdoba, Córdoba, siglo X.



Fig.4.6 - El Patio de los Naranjos de la Mezquita con el antiguo alminar, un espacio abierto que cumplía una función religiosa.



Fig.4.7- La iglesia y convento de San Francisco en Quito, Ecuador, conjuga distintos estilos a lo largo de su construcción (1550-1680).



Fig.4.8 - Vista de la gran escalera curva que da acceso a la Iglesia. La portada neoclásica resalta frente al fondo blanco de las torres que se integran al convento.

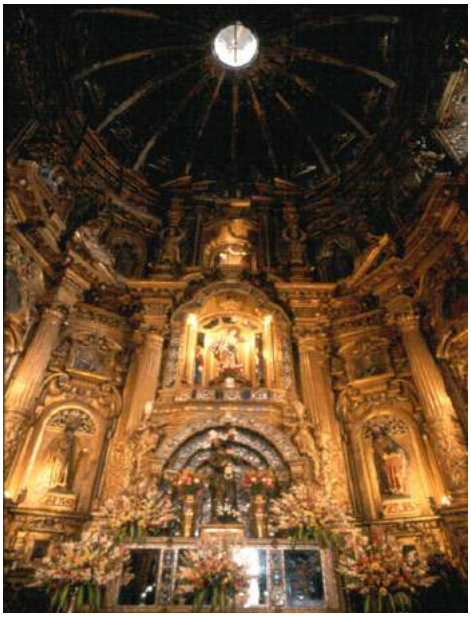


Fig.4.9 - La riqueza del interior de la iglesia con su decoración barroca transforma la percepción espacial.



Fig.4.10 - El artesonado mudéjar del techo de la iglesia es de cedro, ubicándose, hoy, en el crucero y en el coro.

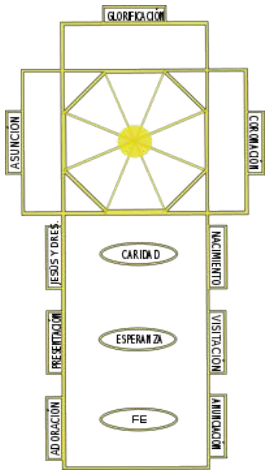


Fig.4.11 - Planta de la Capilla del Rosario, Puebla, México, 1690.



Fig.4.12- La Capilla del Rosario está ubicada anexa al templo de Santo Domingo en Puebla, México, realizada entre 1650-1690.



Fig.4.13 - Interior de la Iglesia del Rosario. La cúpula y su decoración es la máxima expresión del barroco del periodo. La exuberancia del dorado se acentúa con la incidencia de la luz.

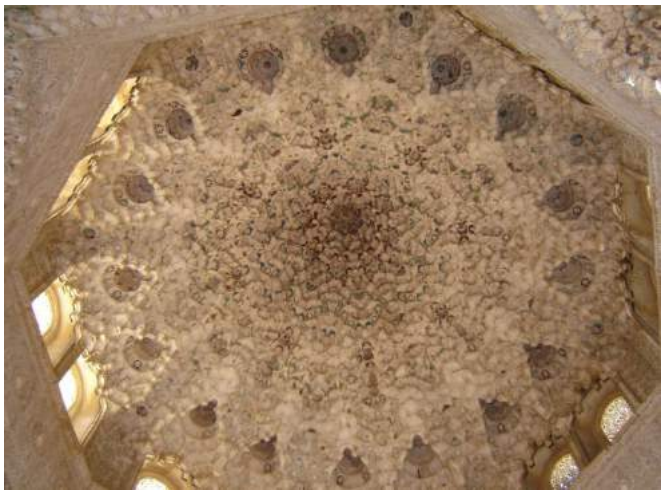


Fig.4.14 - La cúpula de la Sala de Dos Hermanas, la Alhambra, Granada. Similar exuberancia, a través de cuya decoración se transforma y califica el espacio.



Fig.4.15 - Vista del altar de la Capilla del Rosario.



Fig.4.16 - Casa-Quinta Eastman, Victor Rabú, Montevideo, 1880.

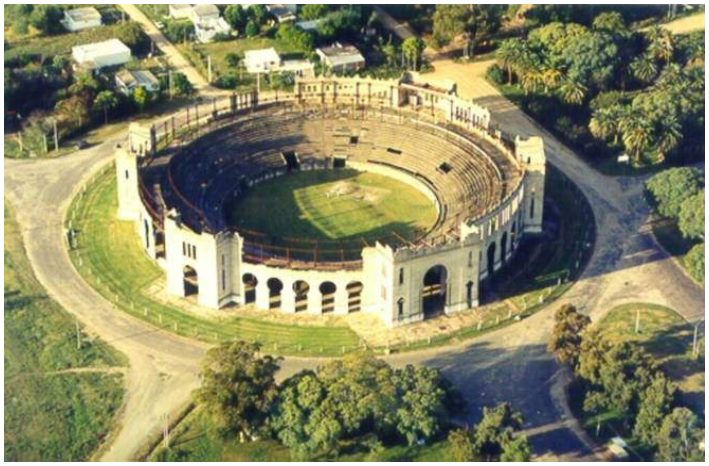

Fig.4.17 - Plaza de Toros Real de San Carlos, Arq. Dupuy, Colonia, Uruguay, 1909.


Fig.4.18 Plaza de Toros Real de San Carlos.


Fig.4.19 - Plaza de Toros Real de San Carlos.


Fig.4.20 - Plaza de Toros Real de San Carlos.



Fig.4.21 - Vivienda unifamiliar (original), Arq. Muñoz del Campo, Ellauri 938, Montevideo, hacia 1920. Reciclada en 1997. Uso actual de oficina.



Fig.4.22 - Vista de la fachada lateral. La resolución volumétrica es unitaria, pero presenta acentos particulares que la distinguen.



Fig.4.23 - Vista sesgada de la fachada principal y del volumen más alto, la torre, sobre la calle Ellauri.



Fig.4.24 - Vista del volumen que marca el acceso a la vivienda, la resolución de las aberturas y el detalle decorativo de la cerámica, de diseño no figurativo, que enmarca la abertura central.



Fig.4.25 - El diseño de las aberturas y su agrupamiento, así como el de la cerámica que conforma el respaldo del banco, reafirman la opción estilística adoptada.



Fig.4.26 - Vivienda Varela Acevedo, Montevideo, Arq. Alberto Muñoz del Campo, 1925.



Fig.4.27 - Vivienda Varela Acevedo.



Fig.4.29 - Vivienda Varela Acevedo.



Fig.4.28 - Vivienda Varela Acevedo.



Fig.4.30 - Vivienda Varela Acevedo.



Fig.4.31 - Vivienda Varela Acevedo.



Fig.4.33 - Vivienda Varela Acevedo.



Fig.4.32 - Vivienda Varela Acevedo.

4.6 Tercera línea de transferencias- J. Vilamajó, L. Barragán y R. Salmona

En la tercera línea de transferencias se ubican aquellas obras de la arquitectura moderna latinoamericana en las cuales se pueden detectar una mayor inclusión de los componentes islámicos ya definidos. Se reflejan en ellas en forma más completa las estructuras inherentes a la arquitectura islámica; las subestructuras, los cimientos, los elementos espaciales, formales y estructurales de la tradición árabe-musulmana.[121]

Será en estas obras arquitectónicas donde se podrán apreciar en el mayor grado la incorporación y reelaboración de los componentes islámicos, lográndose una perfecta síntesis e integración de los mismos con la Arquitectura Moderna. Se incorporan así: la concepción islámica del espacio interior, el patio con sus características particulares, la composición, el jardín con el uso del agua y la vegetación y la decoración.

Es dentro de esta tercera línea de transferencias donde se ubican las obras más representativas, en relación a la temática planteada en la tesis.

Por lo tanto, es en el estudio de la obra específica de estos tres arquitectos que se concentra el mayor desarrollo del trabajo y núcleo central de la tesis. Se tomará el pensamiento y la obra de Julio Vilamajó, Luis Barragán y Rogelio Salmona en relación a la temática planteada, estudiándose en profundidad la misma en los capítulos 5, 6 y 7 correspondientes a cada uno de ellos en ese orden.

[121] CURTIS, William, "Entrevista a William Curtis", en *Periferia. Publicación Semestral de Arquitectura*, Nº 13, 2º Semestre. Fundación Periferia, España, 1994, pp. 40-47.

5 Julio Vilamajó – Tercera línea de transferencias

Julio Vilamajó (Montevideo, 1894-1948) fue una de las figuras más relevantes de la arquitectura uruguaya de la primera mitad del siglo XX.

Integró la generación de arquitectos uruguayos de las décadas del ´20, ´30 y ´40 del siglo XX que renovaron la arquitectura nacional, adhiriendo a los principios de la Modernidad, pero siempre de una forma crítica. Tomó de la Modernidad los elementos más adecuados al medio físico, natural y cultural en el que estaba actuando, siendo autor de varios proyectos edilicios y urbanísticos muchos de los cuales se llevaron a cabo y son hoy patrimonio de la arquitectura nacional en la ciudad de Montevideo y otras ciudades del país como la urbanización y edificios realizados en Villa Serrana en el departamento de Lavalleja.

Egresado de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas en 1915, mismo año de la creación de la Facultad de Arquitectura, docente luego de esa Casa de Estudios, tuvo a lo largo de su vida una importante trayectoria como teórico y doctrinario en la disciplina arquitectónica y urbanística.

Supo sintetizar en el conjunto de su obra diversas influencias: la de su formación historicista en la facultad, la interpretación local de la cultura europea, la absorción de todo lo que vio en su estadía en Europa y su viaje al Norte de África y la influencia de sus propios contemporáneos.

En la obra de Vilamajó hay que señalar como característica principal, y en relación al planteo y desarrollo de este trabajo, su búsqueda de una dimensión comunicativa que expresa las permanencias histórico-culturales de su medio y en particular la incorporación de las tradiciones culturales tanto propias como ajenas.

Se estudiará aquí aquellos aspectos de su obra y de su personalidad donde más claramente aparece su capacidad de sintetizar aportes de distintas tendencias en particular aquellas provenientes de la cultura árabe-musulmana, producto sobre todo de su contacto con el mundo hispanomusulmán y el Norte de África.

Importa además destacar la percepción y análisis que hace Vilamajó sobre la arquitectura y ciudad árabe y que se ve reflejado en sus apuntes de viaje y otros documentos como los "Apuntes y Documentación sobre El Generalife", publicación de 1926 en *Arquitectura,* órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU). (Se adjunta copia en Apéndice).

5.1 Contexto cultural y arquitectónico en Uruguay en la primera mitad del XX

En las primeras décadas del siglo XX se sentaron las bases del moderno estado uruguayo. El líder del partido Colorado, José Battle y Ordoñez será figura preponderante de este proceso al asumir la presidencia de la República en 1903 y aplicar en su gestión de gobierno las influencias de la socialdemocracia europea. En este primer cuarto del siglo XX, el país se industrializa a la vez que se aprueban leyes sociales de avanzada para la época: jornadas laborales de ocho horas (1917); ley del salario mínimo (1919); y más adelante la aprobación del voto para la mujer entre otras, así como se impulsan nuevos programas de educación técnica y cultural acordes con la época.

Este desarrollo social y también económico (al que contribuyó en forma preponderante la gran productividad de la ganadería extensiva) atrajo una corriente migratoria de gran importancia, lo que colaboró en el desarrollo y urbanización del país en forma rápida. Se consolidó así una clase media numerosa, culta y liberal y creció el comercio y los servicios, asumiendo el estado el rol más importante como empleador.

El clima progresista reinante favoreció una fuerte corriente inmigratoria de distintos orígenes, creándose una sociedad abierta al espíritu de cambio de la época y receptora del crisol de culturas y etnias que introdujeron las corrientes migratorias. Esta época, de principios del siglo XX, fue de bonanza económica para el país afianzándose la vocación democrática y la laicidad del mismo.

A principios del siglo XX y en especial durante la década del ´20 hubo en Uruguay, y principalmente en su capital Montevideo, un auge cultural como consecuencia de la prosperidad económica y tranquilidad social.

Uruguay era un país democrático, progresista y debido a su composición cultural, a su apertura social y política, fue receptor de ideas e influencias que provenían

principalmente de Europa y también de otras partes del mundo. La sociedad uruguaya apostó al futuro aceptando los avances tecnológicos y las nuevas ideas en el campo cultural y social, dejando atrás el pasado decimonónico definitivamente.

En el campo cultural hubo en las artes plásticas una generación muy destacada como Figari, Cúneo, Barradas y Joaquín Torres García, todos ellos pintores modernos, destacándose Torres García, quien regresó a Montevideo en 1934 y creó su propia escuela constructivista.

En el plano filosófico la cultura montevideana estuvo representada por Carlos Vaz Ferreira con una gran producción literaria a través de la cual combatió todo sistema, impulsó nuevas ideas e indujo al libre pensamiento, abriendo los caminos de la creación. Profesor en la Universidad de la República, sus clases y conferencias marcaron un hito de sabiduría en la época. José Enrique Rodó y Julio Herrera y Reissig aportaron, ya en tempranas épocas una fecunda producción literaria y pensamiento filosófico de gran importancia para nuestro medio y América Latina. En 1927 se publicó *Estética del 900* de Alberto Zum Felde, obra que será de singular importancia para el medio.

El estado tuvo un rol decisivo en la realización de obras en las distintas áreas, ya sea social y cultural y en particular en el campo edilicio, encargando edificios institucionales con la modalidad de concursos públicos. Así se realizaron el Banco de Seguros, el Banco Hipotecario, el Hospital de Clínicas, el Palacio Municipal entre otros. También desarrolló políticas de transformación urbana como la creación de avenidas, ramblas costeras, parques y plazas. En 1928 se dictó la ordenanza de Higiene de la vivienda; en 1938 se creó la Oficina del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo; en 1946 la ley de Centros Poblados.

La iniciativa privada también contribuyó de modo importante a la imagen moderna de la ciudad. El auge económico llevó a reformular programas de oficinas, clubes deportivos, edificios de comercio y viviendas.

La ciudad de Montevideo fue creciendo en estas décadas con una imagen urbana sustentada en el Movimiento Moderno aunque sin responder al racionalismo puro. Se dio por el contrario un sincretismo cultural y arquitectónico donde se tomaron pautas de

diverso origen, sin prejuicios, transformándolas para conformar así una identidad nueva y propia.

Entre 1933 y 1938 hubo un período anticonstitucional, pero será en la década de 1950 cuando el modelo de gobierno entra en crisis. Hacia 1955 comienza en el país una etapa inflacionaria que llevará a un retroceso en la producción y a un recrudecimiento de las luchas sociales.

Montevideo, la capital del Uruguay, cuenta con el principal puerto natural del Río de la Plata y concentra actualmente la casi mitad de la población del país, sin contar el área metropolitana.

Hacia 1915 comienza una etapa de gran desarrollo arquitectónico en Uruguay, y en especial en su capital Montevideo. Varios factores colaboraron en este desarrollo en cuanto a la calidad y cantidad de la arquitectura realizada en este período.

Hacia fines de 1915, se crea la Facultad de Arquitectura, primer factor relevante de este proceso de desarrollo. Hasta ese momento la formación de arquitectos e ingenieros se realizaba conjuntamente en la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas, la cual se había creado en 1885. Esta independencia le dio especificidad e identidad a la formación profesional del arquitecto.

La Sociedad de Arquitectos del Uruguay se había creado un año antes, en 1914. Esta institución gremial, cuya Comisión Directiva estaba integrada por docentes de la Facultad tuvo, conjuntamente con los estudiantes de la misma, un papel muy importante para lograr la independencia de la Facultad de Arquitectura.

La aparición de la revista *Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos, fue fundamental para difundir obras y proyectos de nuestro medio y de los países europeos y de América del Norte, siendo un elemento removedor de ideas en los aspectos teóricos y doctrinarios. También se publicaban los trabajos que se realizaban en los talleres de Facultad.

La enseñanza que se impartía en la Facultad en este periodo se fue renovando. En ello tuvieron un rol preponderante los jóvenes docentes que se habían ido integrando a la enseñanza, como Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Juan A. Scasso, Alberto Muñoz del Campo, Carlos Surraco, Rodolfo Amargós y Juan Rius, los cuales fueron desarro-

llando el sustento teórico del nuevo lenguaje arquitectónico. Estos jóvenes docentes tuvieron una actitud pedagógica amplia, de estímulo en la búsqueda creativa del estudiante, conduciendo al alumno, pero no imponiéndole sus propias pautas.

Esta actitud en la enseñanza de la arquitectura fue el legado del profesor José P. Carré, egresado de la Escuela de Bellas Artes de París, quien fuera contratado en 1907 para dictar cátedra en los Cursos de Arquitectura de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas. Aunque Carré tenía una sólida formación académica, el hecho de estar muy vinculado al racionalismo francés de Guadet y Labrouste le permitió restar importancia a la ornamentación estilística, valorando en cambio la conformación general del edificio y su expresión. Este hecho propició la penetración de ideas arquitectónicas renovadoras, incidiendo en ello también la falta de tradición estilística de nuestro centro de estudios.

La creación del "Gran Premio" fue otro factor que colaboró con la introducción de nuevas ideas y renovación del lenguaje arquitectónico. Eran becas que se daban para realizar un viaje de un año a Europa. Se comenzaron a otorgar a partir de 1917, a través de un concurso que impulsaba la Facultad de Arquitectura entre los arquitectos recién egresados. Esto hizo posible el contacto directo con las obras y en algunos casos con los arquitectos renovadores europeos, permitiendo la introducción de ideas y formas de vanguardia en el país. El primer ganador del "Gran Premio" fue Mauricio Cravotto en 1918; y en 1920 será el arquitecto Julio Vilamajó quien obtenga el mismo, para el correspondiente viaje de estudios a Europa.

La visita de arquitectos y urbanistas del exterior fue otro factor de influencia y de renovación en nuestro ámbito arquitectónico. Le Corbusier, figura muy valorada y reconocida en Uruguay llega en el año 1929, conmocionando el medio, además de profesores extranjeros que dictaron cursos como el urbanista austriaco Eugenio Steinhof.

En 1930 fue donado al Municipio de Montevideo por una comisión, un anteproyecto de Plan Regulador para la ciudad, cuyo equipo técnico estaba encabezado por el arquitecto Mauricio Cravotto, el cual estaba a cargo de la Cátedra de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura.

En este Plan se puede asumir cierta influencia de Le Corbusier al establecer la jerarquización del sistema circulatorio, la alta densificación, el traslado del centro de la ciudad al baricentro territorial de ella, la especialización funcional, y la limitación de la pobla-

ción a tres millones de habitantes, planteando su crecimiento a través de ciudades satélites. Será Julio Vilamajó quién generará un riquísimo debate, una polémica muy enriquecedora, en tanto propuso como alternativa una ciudad más orgánica, que respete la morfología y topografía existente, con un crecimiento dirigido pero no impuesto.

Por último es importante mencionar **la incidencia que tuvo el acceso de las revistas de arquitectura y publicaciones** en el conocimiento y difusión de los proyectos y obras de distintos países, así como de las obras que se realizaban en Uruguay. Estas revistas de origen europeo fueron permanentemente consultadas por los arquitectos y estudiantes en la Facultad de Arquitectura.

Todos estos factores nombrados permitieron una transferencia sobre todo de los elementos expresivos y formales de los movimientos de vanguardia europeos hacia nuestro medio cultural que, al no tener una fuerte tradición arquitectónica, aceptó e incluyó a los mismos casi simultáneamente en el tiempo.

La Arquitectura Moderna y sus protagonistas

En medio de este contexto arquitectónico-cultural, se va conformando una primera generación de arquitectos que si bien adhirieron a los principios de la arquitectura moderna tuvieron al mismo tiempo una actitud crítica frente a la misma a la hora de concretar sus proyectos, valorando sobre todo las condicionantes locales. Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Alberto Muñoz del Campo, Juan A. Scasso, Carlos Surraco, Juan A. Rius, Rodolfo Amargós, y más adelante Octavio de los Campos y Juan Aubriot fueron algunos de los principales arquitectos modernos del período en estudio.

Esta generación se identifica por su actitud de cambio frente a los elementos tradicionales de la arquitectura, contribuyendo en ello, la enseñanza de la Facultad, que aun siendo de orientación académica, en particular en la docencia, tuvo una actitud muy abierta a las nuevas propuestas que se daban en Europa.

Estos arquitectos tuvieron una formación similar en la misma Facultad, también compartieron la docencia en ese mismo centro de estudios, tuvieron similares inquietudes, así como desarrollaron una amplia actividad gremial en la Sociedad de Arquitectos promoviendo discusiones, invitando a figuras relevantes de la época para dar conferencias y montar exposiciones.

Los arquitectos de esta generación tuvieron una postura crítica frente al repertorio formal europeo. Si bien en principio tuvieron una aceptación, sobre todo, del vocabulario expresivo proveniente de los países europeos, hubo una reelaboración formal para ajustarse y adecuarse al medio natural y cultural en el que se insertaron sus obras, buscando una identidad propia, recurriendo a referentes de la propia historia.

En su conjunto, se podría concluir que esta generación de arquitectos modernos tuvo una actitud ecléctica, en cuanto al manejo de los elementos formales de diferente origen que lograron incorporar en sus obras, pero a su vez siempre tomaron en cuenta los requerimientos funcionales y programáticos del hecho arquitectónico.

En el debate teórico-ideológico que dieron los arquitectos de las vanguardias de los países europeos se buscó romper con la arquitectura existente, proponiendo códigos formales e ideológicos nuevos.
En Uruguay, más allá de la traslación de elementos expresivos y formales, hubo también una preocupación teórica y doctrinaria, como se ve en escritos de Surraco, Scasso, Vilamajó y Cravotto, así como una búsqueda en los aspectos funcionales y espaciales en programas de envergadura que se dieron en este período, como es el caso del Hospital de Clínicas realizado por el arquitecto Surraco o la Escuela Experimental de Malvín del arquitecto Scasso.

5.2 Referentes e influencias de Julio Vilamajó

5.2.1 Viaje a España y el Norte de África. El impacto de Andalucía

Julio Vilamajó viaja a Europa en 1921 en usufructo de la beca de estudios denominada "El Gran Premio", obtenida por concurso en la Facultad de Arquitectura de Montevideo en 1920, estando tres años fuera del país para retornar en 1924. Permanece en Francia, visita también España e Italia. Desde Andalucía viaja al Norte de África: Marruecos, Argelia y Túnez. Este primer viaje lo hace tempranamente en 1921, fecha que figura en uno de sus apuntes sobre Argel (Fig. 5.1 y 5.2).

Además en una de las cartas que envía al decano de la Facultad de Arquitectura desde Granada, el 24/04/1922, para informar de su trabajo de becario, sobre su proyecto de idea de un plano regulador para la ciudad de Montevideo, hace referencia expresa a ello:

"…..Después de breve estadía en París y de haber recorrido las viejas ciudades de Italia y España y las nuevas que Francia ha construido en el norte de África llegué a convencerme de la imperiosa necesidad de dar carácter de ciudad a nuestra capital…"[122]

En Andalucía, en particular en Granada, estuvo al menos dos veces como lo atestiguan la gran cantidad de bocetos realizados, aunque muy pocos fechados. La primera vez seguramente hacia principios 1922, dada la fecha de la carta del 24 de abril de este último año que envía desde Granada, como se mencionó anteriormente, y también lo prueba su apunte del Patio de la Reja fechado en 1922. Un segundo viaje a España y Granada, en especial, lo realiza en 1924, dada la fecha que figura en su boceto del Jardín del Patio de la Sultana en el Generalife (Fig. 5.3 y 5.4).

Y no es casual que justamente sea España y en particular el Sur, Andalucía, donde Vilamajó se sienta más impactado. Como bien ha observado el arquitecto e historiador Mariano Arana, España se presenta como el crisol de civilizaciones, el lugar de interrelación cultural más amplio hasta el advenimiento de los Reyes Católicos. Esta diversidad cultural hace a veces difícil distinguir qué es lo específicamente europeo occidental, judío o islámico.[123]

En sus apuntes de viaje, donde relata sus vivencias durante su estancia en Europa, menciona los distintos lugares que visita, hace croquis, todo lo registra y en particular de su visita a Granada hace observaciones y análisis de los espacios característicos de la ciudad como ser las "plazas cerradas", las calles, los cármenes y las casas, cuyos aspectos más relevantes se verán seguidamente en el punto 5.3.3.

Realiza varios dibujos con diferentes técnicas de distintos lugares de Sevilla como la Torre del Oro y sobre todo de la Granada hispanoárabe: el Albaicín, el Bañuelo, el Corral del Carbón, la Alhambra, varios de la Torre de Comares, el Patio de Daraxa, todo lo

---

[122] VILAMAJÓ, Julio, carta de él mismo, en *Julio Vilamajó, su arquitectura.* de Aurelio Lucchini, Instituto de Historia, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo 1970, pág. 22.

[123] ARANA, Mariano, "Vilamajó: una arquitectura nacional. Auténtico creador", *El País Cultural*. Montevideo, 1993.

registra con acuarelas, apuntes a lápiz carbón, captando la esencia de las cosas (Fig. 5.6 a 5.16).

Ésta será la fuente principal que tendrá Vilamajó, pues hay que tener en cuenta que lo islámico se "hispaniza" en y con al-Andalus[124]. Desde sus inicios, en la Edad Media, existió un vínculo muy estrecho entre el Magreb y al-Andalus lo que produjo una inter-relación intensa entre la arquitectura de ambas márgenes del Mediterráneo, sobre todo en el caso de Marruecos, donde hay una influencia mutua muy relevante lo que ha llevado a historiadores a denominar a esta arquitectura como "La arquitectura del Islam Occidental".[125]

Observando su acuarela del conjunto edilicio de la Alhambra con Sierra Nevada como marco o fondo se comprueba la percepción acertada de la importancia que tuvo la naturaleza en la cultura hispanomusulmana y en la nazarí en particular, dado lo privilegiado del paisaje de Granada.

Para Vilamajó la integración con la naturaleza será una constante a lo largo de su vida como arquitecto y esto se verá en cada obra que realice, aún en las localizadas en la zona urbana, en las cuales incorporará la vegetación y el agua a través del jardín reformulados como patio-jardín como sucede en la casa Yriart o como terraza- jardín en su propia casa- estudio, las cuales se analizarán más adelante.

Será en el período desde su regreso de Europa a Uruguay entre los años 1924 y 1931 aproximadamente, donde se reflejen todas las vivencias de su viaje y donde aplique más cabalmente en su arquitectura los componentes de la arquitectura islámica integrados y reformulados a través del contacto que tuvo con la arquitectura hispanomusulmana.

---

[124] Opinión vertida por el Prof. Dr. Víctor Pérez Escolano en entrevista personal realizada el 11 de marzo de 2009 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

[125] LÓPEZ GUZMÁN, Rafael "La arquitectura de los almorávides" en *La arquitectura del Islam Occidental*, edición: Sierra Nevada ´95 - El Legado Andalusí - Lunwerg Editores, S.A., Collection UNESCO, Barcelona, España, 1995, pp. 107-116.

5.2.2 La Alhambra y el Generalife

La visita a Granada en particular lo conmueve sobremanera. Y su contacto con el conjunto edilicio de la Alhambra y el Generalife provocan en él observaciones muy perspicaces y profundas que manifiestan su capacidad para captar y comprender otras culturas diferentes. Los recursos arquitectónicos árabes despiertan su curiosidad y trata de desmenuzarlos. Hace un minucioso levantamiento del Generalife que será objeto de publicación especial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) en septiembre de 1926 en colaboración con el arquitecto y profesor Leopoldo C. Agorio, como ya se ha mencionado.

En la realización de la planta y varios cortes del Generalife muestra una gran precisión y comprensión de todos los componentes que lo integran: la vegetación y el agua, la adaptación a la topografía de los jardines y las terrazas, la integración de la naturaleza en su máxima expresión. Incluso esto se manifiesta en la plasticidad con que realza la planta y los cortes, similar a los bocetos de un cuadro, sin dejar por ello de tener la exactitud en las proporciones y medidas del dibujo arquitectónico (Fig. 5.17 a 5.21).

Para Vilamajó el Generalife (o huerta del arquitecto) es la más perfecta expresión de integración entre arquitectura y naturaleza. Valora su implantación en el plano más alto de la ciudad, rodeado por montañas y desde donde se dominan las torres rojizas de la Alhambra, así como se disfrutan de visuales privilegiadas del paisaje y de la ciudad a sus pies. Admira la sinestesia que está presente en los jardines árabes, donde a través de distintos recursos artísticos provistos por la naturaleza se involucran todos los sentidos simultáneamente:

> *La jardinería árabe hizo aquí su obra maestra: formó una combinación de cármenes encerrados entre arquitectura; apeló a sus plantas favoritas: arrayanes, cipreses, laureles, magnolias y flores de aroma exquisito. Todo esto lo combinó con el agua que se precipita en cascadas sonoras o brota como un hilo de cristal en los surtidores, poniendo en el ambiente el frescor que anima a la vegetación y deleita el espíritu"*[126]

[126] VILAMAJÓ, Julio, "Crónicas de viajes de becario" en *Vida y obra de Julio Vilamajó*, de César Loustau, Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1994, p.105.

En relación al párrafo precedente es conveniente aclarar que según trabajos recientes de investigación realizados sobre los jardines del Generalife revelan que, excepto el del Patio de la Acequia, todos son de época cristiana, y los de la zona alta son de mediados del siglo XIX. Por otra parte, la magnolia grandiflora es una especie arbórea de origen norteamericano que empezó a introducirse en la jardinería europea en el siglo XVIII.[127]

Volviendo a la cita de Vilamajó, en sus apreciaciones están presentes todas las sensaciones: las visuales, gustativas, olfativas, auditivas y táctiles. Asocia estos elementos provenientes de los sentidos físicos con las sensaciones internas más profundas y trascendentes como son las espirituales. Y ésta será una preocupación permanente en Vilamajó en todas sus obras, en particular en las de su primera etapa tan vinculada a la experiencia de sus recientes viajes.

Será con esta postura u óptica, valorando sobre todo lo sensorial, que incorpore estas experiencias en su arquitectura, no involucrando en ningún momento el aspecto religioso. No obstante, comprende perfectamente esta posibilidad e intención vinculada al jardín en cuanto a la cultura de la época y lo explicita:

> *"El Generalife es un anticipo de las visiones del paraíso que nos relata el Korán: 'El jardín y las fuentes estarán para regalo del justo'. 'Serán vestidos con túnicas de seda y se mirarán unos a otros benévolamente'."*[128]

5.2.3 Interés por la cultura árabe y la casa musulmana

Existe por parte de Vilamajó un interés particular por la cultura árabe que se manifiesta explícitamente en sus crónicas de viaje, las cuales escribe ya estando en Montevideo. Son notas sobre sus impresiones de viaje, en principio apuntes de sus experiencias vividas que luego pensaba convertir en un diario de viaje y tal vez publicarlo. Y justamente la única que fue revisada y rehecha por él fue la relativa a Granada, pues es sólo de la que se han encontrado dos versiones.[129]

---

[127] CASARES PORCEL, Manuel, "El Generalife: historia de un jardín entre la conservación y la innovación", en *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia.* José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel autores, editorial Universidad de Granada…..Op. cit. pp. 223-260.

[128] VILAMAJÓ, Julio, "Crónicas de viajes de becario" en *Vida y obra de Julio Vilamajó*...Op. cit. p. 105.

[129] LOUSTEAU, César, *Vida y obra de Julio Vilamajó*, Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1994, p. 86.

Hace un detallado análisis de la ciudad de Granada, pero se dedica a la Granada de origen árabe o nazarí, describiendo las características de su paisaje, sus valles, sus montañas nevadas, su cielo azul, los colores de la Vega granadina y la incidencia de la luz que le aporta a la naturaleza matices cambiantes.

Todo su relato está impregnado de admiración hacia la "civilización árabe" y de poesía y cuando se refiere a la Alhambra y el Generalife describe y detalla todas sus características y valores espaciales, compositivos, constructivos y de detalles, deteniéndose en especial en sus jardines. Incluso incorpora algunos de los poemas inscritos en los muros e incluye otros de poetas árabes de la época, alabando la perfecta armonía entre la naturaleza y lo realizado por el hombre.[130]

En relación a la zona del Albaicín, barrio que en la década de 1920 todavía mantenía características de la época nazarí, menciona que conserva la clausura que heredó del "moro". Hace un análisis de los componentes de la casa árabe haciendo referencia a este barrio:

> *"Los tipos de casa en el Albaicín son de gran variedad. En el proceso de su evolución, han conservado un número de ideas y procedimientos que podríamos llamar permanentes, teniendo como punto de partida la casa árabe, cuya forma y disposición más perfecta la apreciamos en los grandes palacios de la Alhambra y en los palacetes que albergan algunas de sus torres."*[131]

Define al patio como el elemento predominante, el núcleo central de la composición en la casa árabe. Este patio, casi siempre está rodeado de crujías de dos pisos y abierto en lo alto al azul del cielo. A estas crujías le anteceden galerías conformadas por arcadas sostenidas por ligeras columnas, las cuales contienen las mejores habitaciones (Fig. 5.22 a 5.24).

La entrada a la casa es especial, se realiza en forma indirecta, siempre diafragmada por un muro, lo que hace el interior más íntimo y menos accesible desde afuera. A su vez la fachada se presenta con la mínima abertura, con apenas un hueco para acceder a la vivienda y será en el interior donde se albergue toda la riqueza.

---

[130] VILAMAJÓ, Julio, "Crónicas de viajes de becario" en *Vida y obra de Julio*....Op. cit. pp. 98 -102.

[131] VILAMAJÓ, Julio, "Crónicas de viajes de becario" en *Vida y obra de Julio*... Op. cit. p. 103.

Vilamajó toma el ejemplo de la casa de la calle del "Horno del Oro" Nº 14, de Granada que, si bien es nazarí en su trazado y planta baja, la planta alta es una ampliación de la etapa morisca [132] y mantiene las características esenciales y más típicas de la misma. La describe resaltando la manera de entrar a la casa árabe, la cual se conserva en las casas del Albaicín y en la ciudad de Granada, y hace que se diferencie de la casa sevillana, donde el patio interior ya se percibe desde la calle. Menciona a los cármenes como:

> *"...pequeños retazos de tierra llenos de vegetación. El carmen es un jardín, no siempre de solaz, sino que muchas veces es utilitario; participa del carácter de los jardines medioevales comunes en esta época en el resto de Europa……El carmen es un pequeño jardín anexo a la casa y como prolongación de ella -la generalidad de las veces en terraza y sobre-levantado del nivel de la calle..."*[133]

Tratamiento similar a éste es el que Vilamajó usará para la conformación de las terrazas-jardín de su propia vivienda (Fig. 5.25 a 5.29).

Coincidentemente es en el primer cuarto del siglo XX que comienza la construcción del carmen-estudio el pintor y coleccionista de arte granadino José María Rodríguez – Acosta, culminándose hacia 1924 en lo esencial. Por su implantación al borde de la ladera de la Alhambra que mira a Sierra Nevada y la Vega, por su arquitectura y jardines y la forma de integrar la naturaleza se pueden encontrar similitudes con la concepción de las terrazas-jardín realizadas por Vilamajó, lo cual es posible, ya que estuvo seguramente al menos dos veces en Granada y tuvo que haber visto e incluso visitado el lugar, dada la curiosidad que lo caracterizaba.

En cuanto a la traza urbana del Albaicín valora la escala de sus plazas y la conformación espacial de las mismas, calificándolas de "cerradas", lugares al abrigo de las inclemencias del tiempo. Las compara con las plazas de Montevideo, considerando a éstas lugares abiertos sin especificidad. Destaca la de San Nicolás, la cual si bien tiene un lado abierto se puede considerar cerrada, pues el lado abierto se conforma con la vista espec-

---

[132] ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y Palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*. Granada-Barcelona, 1996, pp. 295-304.

[133] LOUSTAU, César, *Vida y obra de*…..Op. cit. pp. 103-104.

tacular de la Alhambra y el Generalife en primer plano y como fondo Sierra Nevada.[134] Seguramente esta apreciación de considerar "cerrada" a la plaza-mirador de San Nicolás proviene de la gran diferencia del urbanismo hispanoamericano, con su traza fundacional en damero, comparada con la estructura de ciudad medieval e islámica que vio en el barrio del Albaicín. De hecho esta plaza se vincula abiertamente al paisaje cercano de la Alhambra, así como al más lejano de Sierra Nevada.

Ya tempranamente se puede comprobar el pensamiento y sensibilidad de Vilamajó en cuanto al urbanismo, postura en la que se afirmará años más tarde al hacer la crítica al Plan Regulador de 1930 para la ciudad de Montevideo y que luego confirmará al realizar la urbanización de Villa Serrana en el departamento de Lavalleja en Uruguay.

No obstante, es interesante detectar en estos años cierta contradicción en cuanto a la valoración que hace de las características urbanas de la Granada hispanomusulmana o andalusí y por otra parte sus ideas de un plan regulador para la ciudad de Montevideo, propuesta de estudio que en su calidad de becario envía a la Facultad de Arquitectura.

En ella plantea la apertura de grandes vías con importantes perspectivas, focalizándolas en los principales edificios administrativos, para así cortar la monotonía de la ciudad de Montevideo, de manera de jerarquizarla y darle un carácter moderno.[135]

Evidentemente en este último caso se vio influenciado por las grandes avenidas parisinas de los años ´20 del siglo pasado, reflejo de los planteos urbanísticos realizados por el prefecto de París, el Barón Haussmann, durante el periodo de Napoleón III a mediados del siglo XIX y que tuvieron gran auge tanto en el urbanismo europeo, como en las colonias francesas en el Norte de África y en nuestras ciudades latinoamericanas. Más tarde Vilamajó desechará esta postura, optando por un urbanismo más orgánico que contemple la traza existente de la ciudad.

---

[134] LOUSTAU, César, *Vida y obra de*.....Op. cit. pp. 103.

[135] LUCCHINI, Aurelio, *Julio Vilamajó, su arquitectura*, Instituto de Historia, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo 1970, p.155.

5.3 Formación de Julio Vilamajó

Vilamajó realizó su formación como arquitecto en la Universidad de la República Oriental del Uruguay, en la entonces Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas. De esta Casa de Estudios egresaban tanto ingenieros y agrimensores como arquitectos. Ingresó en el año 1910 en la Facultad de Matemáticas culminando sus estudios de arquitectura con excelencia en 1915, año en el cual se independiza la carrera de arquitectura de la de ingeniería, creándose la Facultad de Arquitectura.

Fue un estudiante de grandes condiciones intelectuales y creativas, destacándose en las materias de diseño, de composición y proyectos, siendo un hábil dibujante, características que mantendría a lo largo de toda su vida profesional.

La enseñanza que se impartía en arquitectura, en esta época, era de tipo académico y clasicista, debido a la gran influencia que tenía la Escuela de Bellas Artes de París. De esa institución fue contratado el profesor francés José P. Carré, para ejercer la docencia en los cursos de arquitectura en la Facultad y fue él quien tuvo gran influencia en Vilamajó en su pasaje como estudiante en la carrera de arquitectura, así como la tuvo también con otros estudiantes de su generación.

El maestro francés supo impartir una enseñanza menos dogmática, más abierta en cuanto a la valoración de los órdenes estilísticos, haciendo hincapié en transmitir al alumno las herramientas para el dominio de la composición del proyecto y las formas de expresión del mismo, restándole importancia al vocabulario estilístico.[136]

En los primeros trabajos de Vilamajó como estudiante se verán reflejados los principios clasicistas en la composición como el uso de ejes, el equilibrio a través de la simetría y las técnicas aprendidas de expresión en témpera, carboncillo, entre otras, y que luego emplearía para la realización de dibujos y croquis para la elaboración de sus proyectos y como registro de los lugares que visitó en sus viajes.
Ya graduado como arquitecto comienza enseguida su actividad profesional, así como también ejerce la docencia en la Facultad, en Proyectos de Arquitectura, hasta el mo-

[136] LUCCHINI, Aurelio, *Julio Vilamajó, su arquitectura*,…Op. cit. p.151.

mento de su partida en 1921 cuando viaja a Europa en usufructo de la beca ganada por concurso un año antes.

5.3.1 El "Gran Premio" y su viaje a Europa

El viaje o los viajes han sido siempre un factor de fundamental importancia en la formación cultural, intelectual y artística de una persona, independientemente de su oficio o disciplina. El viajar implica salir del lugar de origen, desplazarse, habitar en otro sitio. Implica también trasladarse en el espacio y en el tiempo, poniendo en evidencia tanto el lugar de llegada como de partida, produciéndose la inevitable transformación del viajero. En el caso concreto de un arquitecto es el conocimiento directo y experimental del hecho arquitectónico, tratándose de un método de conocimiento o experiencia sumamente importante, en tanto es tomar contacto con las obras de arquitectura del pasado y del propio presente.

El viaje que realiza Vilamajó en 1921 por medio de la beca, al haber obtenido el "Gran Premio" en 1920, es sobre todo un viaje hacia el mundo mediterráneo, representado por España e Italia, tal como se confirma a través de sus reflexiones, crónicas de viaje y la gran variedad de dibujos realizados preferentemente de lugares de estos dos países.

En su calidad de becario debía hacer un trabajo en el exterior e ir informando del mismo en la medida de sus avances. La propuesta inicial de trabajo es un "Plan regulador para la ciudad de Montevideo" de la cual informa por medio de cartas al decano de la Facultad en dos oportunidades: desde Granada la primera vez y desde Barcelona la segunda, ambas en el año 1922. Este planteo de tesis no es aceptado por el Consejo de Facultad por considerarlo inapropiado como tarea de un becario en viaje de estudios. Se le indica en cambio que observe, estudie y recoja cuanto pueda ser aplicado en Uruguay, en cuanto a soluciones originales en función de las condicionantes naturales locales y sean de utilidad para adaptarse en circunstancias similares en su país.[137]

En interesante observar el interés de Vilamajó por el tema jardín, que luego estará permanentemente presente en sus reflexiones y en su obra realizada, pues en dos oportunidades, desde París y en el año 1922, insiste en un "Plan regulador para Montevideo",

[137] LOUSTAU, César, *Vida y obra de*.....Op. cit. p. 25.

incluyendo ahora un "Estudio comparativo de Jardines". Y para este estudio de parques y jardines elige de los que ha visto en Francia: Versalles y Luxemburgo, de España: El Generalife y La Granja, aclarando que este último no es auténticamente español, sino de trazado francés, pero de interés por estar concebido sobre la naturaleza española, y finalmente en Italia los jardines de Bóboli en Florencia.

Le interesa en particular cómo ha sido transformada la naturaleza en los tres tipos de jardines y se plantea realizar las plantas complementando el trabajo con varios croquis. Hace una serie de consideraciones sobre las características de los mismos:

> *"El árabe o español siempre desarrollado en pequeñas dimensiones sobre lugares altos con amplias vistas sobre las vegas o si no en lugares cerrados, pero siempre, como es natural por su forma de vivir, el árabe construye jardines donde la mirada de gentes extrañas no pudiera llegar; y luego los franceses e italianos, estos últimos muy simples, aprovechando lugares en la que la naturaleza había sido pródiga en bellezas, y los primeros como una perfecta ordenación de los elementos."*[138]

A través de estas observaciones, en carta del 4/11/1922 desde París, Vilamajó demuestra una cabal comprensión de las diferentes concepciones sobre el jardín y la integración de la naturaleza y el paisaje en las dos culturas, distinguiendo claramente la hispanomusulmana o andalusí de la francesa e italiana.

Se verá más adelante cuando se estudien los otros dos arquitectos, Luis Barragán y Rogelio Salmona, que habrá gran coincidencia en estas apreciaciones sobre el jardín en la cultura islámica y su diferencia, sobre todo, con la concepción del jardín francés, tomando incluso el mismo ejemplo de Versalles por parte de los tres arquitectos para marcar la misma.

Si bien los jardines que se mencionan corresponden a distintas épocas son paradigmáticos de los periodos históricos a los que pertenecen. Seguramente este motivo hace elegir a los tres arquitectos los mismos ejemplos y compararlos, aun sabiendo la distancia histórica que hay entre ellos y que responden a concepciones distintas. El Generalife que

---

[138] VILAMAJÓ, Julio, carta de él mismo del 4/11/1922 desde París, en *Julio Vilamajó, su arquitectura.* de Aurelio Lucchini, Instituto de Historia,……Op. cit. p. 24.

vio Vilamajó era un jardín medieval con ampliaciones en el siglo XVII y segunda mitad del XIX, en tanto el de Versalles corresponde al periodo del barroco francés.

5.4 Sus reflexiones sobre arquitectura y urbanismo

Vilamajó no fue sólo un excepcional arquitecto que realizó una importante producción a lo largo de su corta trayectoria profesional, ya que muere a edad temprana a los 53 años en 1948, sino que fue también un hombre multifacético. Fue docente en la Facultad de Arquitectura en taller de proyecto antes de su viaje a Europa y luego a su regreso tuvo su propio Taller. Y sobre todo fue un pensador crítico de la arquitectura y la ciudad en una forma muy pragmática, pues su pensamiento y su quehacer arquitectónico fueron evolucionando a lo largo del tiempo de manera muy coherente.

La historiografía nacional ha diferenciado su pensamiento y obra en etapas o periodos en los cuales el arquitecto fue evolucionando hacia una Modernidad muy singular, pues si bien tomó elementos de la misma, siempre mantuvo una actitud crítica y nunca dejó de lado componentes de la historia universal y local y de la tradición propia.

Se hará una breve síntesis de estas etapas para ubicar su obra en un contexto, pero el interés fundamental de este trabajo es hacer hincapié y desarrollar el segundo periodo, dado que es el que está directamente relacionado con la temática de la tesis.

La primera etapa transcurre entre 1915, año en que obtiene el título, (a una edad muy temprana con solo 21 años), y 1921, año de su viaje. En este periodo se asocia con su colega Horacio Azzarini con quien realiza distintas obras, entre ellas la remodelación del liceo José Enrique Rodó (1916), hoy demolido; el proyecto para el edificio del Banco de la República Oriental del Uruguay (1917), obteniendo el 2º premio y varias viviendas para clientes particulares.

Todas estas obras se caracterizan por ser proyectos eclécticos, recurriendo a diferentes estilos, ya sea renacentista, academicista francés, mostrando un lenguaje híbrido. En cuanto a la resolución de planta se manifiesta cierta rigidez funcional debido al sistema portante utilizado, que irá evolucionando hacia una mayor independencia funcional,

estructural y lingüística. En todas estas obras, de la primera etapa, hay un gran manejo de las proporciones en las fachadas y una excelencia en los detalles constructivos.[139]

El segundo periodo es el que abarca los años que van entre 1924 (su regreso de Europa) y 1931, siendo el más importante de su actividad profesional a los efectos del desarrollo de la tesis, pues se ven reflejadas en su obra más cabalmente la fascinación que ejerció sobre él la cultura hispanomusulmana o andalusí, como ya se ha mencionado, y que se verá en profundidad en el punto 5.6.

Y una última etapa que abarca desde 1931 hasta 1948 (año que fallece) en la cual se puede englobar una gran actividad tanto arquitectónica como urbanística, muy fértil y rica. Hace grandes obras como la Facultad de Ingeniería y Ramas Anexas, varios edificios de vivienda y comercios, así como viviendas individuales, incursionando en otros diversos programas como bancos, hoteles, estadios, almacenes, confiterías, e incluso participando en la arquitectura industrial y la planificación de la represa hidroeléctrica del Rincón del Bonete sobre el Río Negro en Uruguay.

Se presentó también a diversos concursos nacionales, además de ser elegido consultor proyectista para el edificio de la ONU en Nueva York en 1947. Paralelamente fue docente en la Facultad de Arquitectura teniendo su propio taller en la enseñanza de proyecto. Es en estos años cuando Vilamajó afianza su trayectoria como creador y sus reflexiones teóricas en cuanto a la arquitectura y urbanismo toman carácter de doctrina, teniendo gran influencia en el medio nacional e incluso proyección internacional.

Experimentó en diversas áreas de las artes plásticas y visuales, incorporando en sus obras, cuando así lo requería, a artistas plásticos como el escultor Antonio Pena con quien trabajó para el Monumento a la Confraternidad Argentino Uruguaya (1936), ubicado en la ciudad de Buenos Aires.
Además de su vocación por la arquitectura, realizó el diseño del equipamiento, ya sea muebles como artefactos de iluminación, dibujos de personajes de historieta cómica, también se interesó por la fotografía e incluso incursionó en el cine al haber realizado cortometrajes sobre sus obras como por ejemplo la historia de la Facultad de Ingeniería

[139] LOUSTAU, César, *Vida y obra de*.....Op. cit. p. 12.

y uno de mayor duración sobre Villa Serrana, en el cual registra los hitos topográficos de la zona, siempre pensando en su proyecto de urbanización.[140]

5.4.1 Historia, tradición y modernidad

A escala arquitectónica supo compatibilizar en toda su obra, y tempranamente, los pares antinómicos de lo local y lo universal, la tradición y la modernidad, no olvidando nunca la historia y su legado cultural presente en su arquitectura con distintos énfasis según los periodos. Y valora siempre el aporte cultural de ese mundo mediterráneo, tan admirado por él y en particular de España, cuando en carta a quien fuera su discípulo y amigo Guillermo Jones Odriozola le escribe en 1943:

> *"España no fue francamente feudal. El señorío, o sea la autoridad personal-idea de bárbaros germanos-, no prosperó como en el resto de Europa; porque siempre existieron células democráticas cuya fuerza era solicitada por los reyes como sistema equilibrante y esto (...) tiene su paisaje arquitectónico (...). No es solo el paisaje natural (...), es también un paisaje lejano, donde han pintado cartagineses, romanos, visigodos, árabes y beréberes. Una España anterior al siglo XVI, muy interesante bajo todos los aspectos. Grecia y España, ¿dónde mejor podemos aprender a ser hombres de hoy? En el viajar por esos lados no veo solo el mirar lo de hoy, sino que hay que adentrarse en su historia y su política, en su filosofía y en su concepto de lo bello."* [141]

Es interesante la observación que hace Vilamajó en cuanto a la importancia de conocer la historia, que implica también conocer la política, la filosofía de una época y cómo esto incide directamente en el "paisaje arquitectónico", constituido por las distintas capas y sedimentos que han dejado otros pueblos, con otras culturas, a lo largo del tiempo, de siglos en este caso, conformando un presente distinto, mezcla y síntesis a la vez de todo ese legado cultural.

---

[140] LOUSTAU, César, *Vida y obra de*.....Op. cit. pp. 73 y 74.

[141] VILAMAJÓ, Julio, carta al arquitecto Jones Odriozola de 1943, en *Vida y obra de Julio Vilamajó*, de César Lousteau, Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1994, pp. 80 y 81.

Destaca también la importancia del viaje como forma de conocimiento de la historia. En otra carta que le envía al arquitecto Jones Odriozola (en el mismo año 1943) hace referencia a Frank Lloyd Wright, arquitecto muy valorado por él, diciéndole que Wright se formó viajando y que cada país que éste visitó dejó su rastro reflejándose en su arquitectura.[142]

Y es lo mismo que Vilamajó también refleja en su obra proyectada y/o realizada. La huella de los distintos lugares que visitó y que le interesaron en particular, como lo fue España. Asimismo demuestra el gran bagaje cultural que tiene, que le permite manejar una pluralidad de elementos en su arquitectura, logrando una obra singular y apropiada al lugar donde se inserta.

La simbología, el valor del símbolo, ya sea masónico, clásico, (medusa, columnas de Hércules) o de otro origen, siempre estará presente en su arquitectura. Se encuentran entre los elementos que componen la fachada o en la realización de la herrería, carpintería, entre otros, e incluso en las piezas que se integran al equipamiento de la vivienda o edificio (Fig. 5.30 a 5.32).

Por otra parte, es necesario mencionar la actitud "romántica" de Vilamajó, como la han definido algunos historiadores, por contraposición al racionalismo imperante en la Arquitectura Moderna ortodoxa de la época e identificando al arquitecto Mauricio Cravotto como exponente de la misma en Uruguay.[143] Este "romanticismo" es debido a su postura vital, más abierta y pragmática hacia la historia, el pasado y presente, y el respeto hacia la naturaleza existente en el lugar donde va a actuar, que lo hace reflexionar en carta dirigida a su amigo Jones Odrioziola:

> *"(...) ¿Ciencia o intuición? Por suerte la naturaleza mantiene dentro nuestro un algo de intuición primitiva. Porque ¿qué sería un mundo donde todo fuera explicado o tuviera necesidad de una explicación?- Detestable. Detestable. La magia existe -tiene que existir- para perfumar la vida. Y por más que la ciencia*

[142] VILAMAJÓ, Julio, carta a Jones Odriozola de 1943, en *Vida y obra de Julio*...Op. cit. p.81.

[143] LUCCHINI, Aurelio, *Julio Vilamajó, su arquitectura*,…Op. cit. p.160 y LOUSTEAU, César, "Anecdotario", en *Vida y Obra de Julio Vilamajó*.....Op. cit. pp. 71-73.

haga por matar su madre la Magia, no podrá. Siempre habrá Magos o Genios que se encargarán de que esto no suceda."[144]

En cuanto a la dicotomía entre tradición y modernidad en el caso de Vilamajó no existe tal conflicto, dado que supo integrar ambas en su obra sin generar ninguna contradicción. Su propia idea de tradición deja bien claro el concepto:

"*La tradición no es la relación fría que cataloga las obras y las encasilla en las distintas épocas del tiempo pasado, sino la presencia actual de conceptos y soluciones racionales que fueron puestos en práctica por otras generaciones. (.....) La belleza percibida es lo invariante de la tradición, y es necesario comprender las formas pasadas para poder ejecutar las presentes y así llegar a los sentimientos de otros hombres. No hay porqué abominar de la tradición al no coincidir ella en todo con lo actual, esto además sería imposible: la coincidencia perfecta es contraria a la vida que es movimiento, cambio. Es necesario estudiar sus razones, que son el origen de la razón actual."* [145]

Según esta definición la tradición es encontrar lo invariante de ella que es la "belleza percibida" de las formas pasadas para poder aplicarlas, adecuándolas, al presente, lo cual hace perfectamente posible la compatibilidad con la Modernidad. Desde su perspectiva, la belleza tiene afinidad con la esencia íntima del ser humano y está ligada a la naturaleza matemática de la vida. Es esta una visión más universal e inmutable de la percepción de lo bello, posible de ser aplicable a través de su conocimiento en cada periodo histórico.

5.4.2 Su concepción orgánica de la ciudad

A escala urbana Vilamajó tuvo una actuación muy destacada no sólo a nivel teórico y doctrinario, sino a través de su participación en distintos organismos públicos en calidad

---

[144] VILAMAJÓ, Julio, carta a Jones Odriozola de 1943, en *Vida y obra de Julio*...Op. cit. p. 82.

[145] VILAMAJÓ, Julio, "Tradición y regionalismo", *Arquitectura,* Nº 172, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1932, p. 56.

de asesor y de proyectos presentados y concretados como el caso emblemático de la urbanización de Villa Serrana.

Ya en 1931 hace una fuerte crítica al proyecto del Plan Regulador de 1930, propuesto para la ciudad de Montevideo por el equipo técnico que encabezaba el arquitecto Mauricio Cravotto. Sus principios urbanísticos ya están muy alejados de los planteados hacia 1922 cuando envió su propio Plan Regulador en calidad de becario desde Europa. Su pensamiento urbanístico es ahora orgánico y vital, oponiéndose al planteo hecho por sus colegas, debido a la especialización funcional, de jerarquía del sistema circulatorio y traslado del centro antiguo al centro geográfico de la ciudad, entre otras directivas que planteaba.

Propone, en cambio, tomar en cuenta la realidad de la ciudad existente, continuar con el desarrollo de los centros urbanos con normas más naturales, preservar el núcleo central original, tomando en cuenta la morfología y topografía de la ciudad, a través de un plan más flexible y no tan rígido y absoluto. En 1943 y 1947 vuelve a ocuparse de temas urbanísticos con sus trabajos para un Plan Regional para Punta del Este y el estudio realizado para las Ciudades del Interior, respectivamente. Para Vilamajó:

> *"Urbanizar significa actuar con diversas clases de valores: unos exteriores al hombre en sí mismo que radican en las características naturales del lugar elegido, y sobre cuyo suelo natural, antes de haberse éste afincado, se han impuesto, después las trazas del humano vivir; la organización de estas trazas son materia del urbanismo. Otros valores radican en la vida del hombre mismo como elemento social. La ciudad es el cuadro donde se desarrolla la vida social con un carácter más intenso, es el organismo principal de la vida colectiva."*[146]

Se comprueba la importancia que tiene para Vilamajó las características naturales del lugar, en definitiva la naturaleza y la actuación que sobre ella ha hecho el ser humano a lo largo del tiempo, las huellas dejadas sobre el territorio habitado, o sea las trazas, y el valor de la ciudad para el desarrollo de la vida colectiva.

---

[146] VILAMAJÓ, Julio, "Estudio urbanístico para las ciudades del interior", en *Julio Vilamajó, su arquitectura.* de Aurelio Lucchini…. Op. cit. p. 120.

Urbanización de Villa Serrana – (1946-1947)

Su última gran obra fue la urbanización de Villa Serrana, en el departamento de Lavalleja, donde aplica tanto su concepción más acabada en lo urbanístico como en lo arquitectónico. Vilamajó logró plasmar una verdadera obra de auténtica arquitectura nacional, donde toma en cuenta la historia y tradición del lugar. En definitiva realiza un homenaje a la naturaleza de la zona, en una actitud panteísta, transformado el lugar y su entorno en paisaje.

Hace un estudio detallado de las características técnicas de la zona: existencia de aguas superficiales y subterráneas, vías de comunicación para el futuro poblado, tomando en cuenta la topografía y las condiciones naturales del paisaje para el trazado e implantación de las edificaciones a construir.

Tuvo en cuenta también la forestación e incorporó otras especies de árboles de hoja caduca, inexistentes en la zona, para lograr efectos variados de luz y color, según las estaciones del año, potenciando aún más las características del paisaje y las distintas visuales del sitio, ubicado entre medio de valles y cerros. Las calles trazadas por Vilamajó llevan nombres de las especies de árboles de la zona como Guazubirá, Coronilla, Arrayán, Lantana, entre otros.

Vilamajó hace aquí una referencia indudable a la cultura islámica y al valor que ésta le da a la naturaleza y el paisaje. En este sentido se ve reflejada, en particular, la experiencia indeleble de su visita a Granada y la captación de la esencia de los valores de la Alhambra y el Generalife. La forma de priorizar e integrar la naturaleza a su planteo urbanístico, el respeto al entorno natural, sacando el mayor provecho de los desniveles del terreno en el trazado de las vías y en la ubicación de los edificios realizados, sobre puntos altos y estratégicos para dominar así las mejores visuales desde el sitio de implantación, son prueba de ello. También hay que incluir, en Villa Serrana, la influencia de la obra de Wright, a quien siempre admiró por su arquitectura orgánica.[147]
En las dos obras de arquitectura realizadas: el Ventorrillo de la Buena Vista (posada y restaurante), declarado Monumento Histórico Nacional en 1979 y hoy rehabilitado me-

[147] ARANA, Mariano, "Vilamajó: una arquitectura nacional. Auténtico creador", *El País Cultural*. Nº 185, Montevideo, 1993, pp.1-5.

diante una excelente restauración e inaugurado en 2011, y el Mesón de las Cañas (hostería), hace uso de materiales del lugar, como la piedra, el ladrillo, la madera y la quincha, respetando los procedimientos constructivos locales, atendiendo las posibilidades de aislamiento térmico de estos materiales y teniendo en cuenta para su ubicación las visuales hacia distintos puntos del paisaje privilegiado de la zona, mimetizándose con el mismo (Fig. 5.33 a 5.41).

5.5 Componentes islámicos en la obra de Vilamajó. Análisis e identificación de los mismos

Vilamajó regresa de su viaje a Europa a fines de 1924 y será hasta el año 1931 el período en el que su obra se caracteriza más nítidamente por su sincretismo y donde se detectan claramente los distintos componentes de la arquitectura islámica.

Estos años de su actividad profesional marcan el punto más importante en la concepción de su obra en lo que respecta a la centralidad del tema abordado en este trabajo. Si bien en las obras que se mencionarán utiliza una multiplicidad de elementos expresivos procedentes de diversas fuentes, evidenciando así una actitud proyectual sincrética, es posible identificar netamente algunos componentes islámicos que prevalecen en las mismas sobre los demás y las califican y evidencian la procedencia de su influencia.

Aún dentro de este período se pueden observar dos fases que marcan una evolución en cuanto a la integración de dichos componentes reflejados en su obra.

En ambas fases veremos los componentes islámicos integrados en su arquitectura, siendo la segunda fase la más completa y compleja, en tanto capta lo más esencial de la estructura islámica sobre todo en términos culturales, pues los aspectos formales si bien están también presentes se tamizan con la incorporación de elementos de la Modernidad. En las dos obras que se analizarán en esta segunda fase, la vivienda Yriart y su propia vivienda-estudio, se distinguen claramente las características de la arquitectura islámica.

En particular es en su vivienda-estudio donde Vilamajó hace una perfecta síntesis entre los componentes islámicos (incorporando prácticamente todos ellos) y ciertos principios de la Modernidad. La concepción del espacio interior, el patio, la composición, el jardín con sus dos elementos fundamentales (agua y vegetación) y la decoración, e incluso el

uso de algunos materiales similares, logran conjugar óptimamente, en ambas obras, los referentes islámicos con su particular aceptación de la Modernidad.

En una primera fase, coincidiendo con los años que van desde 1924 a 1927 aproximadamente, realiza varias viviendas donde se visualizan algunos componentes de la arquitectura islámica, reflejándose en su obra el impacto que le había producido el contacto con el Sur de España y en particular el conocimiento y las vivencias que tuvo en su visita a Granada y particularmente a la Alhambra y el Generalife. Prueba de ello son la vivienda para Augusto Pérsico, la vivienda Eitzen, la vivienda Casabó y la vivienda Costemalle, entre otras y que serán analizadas seguidamente.

En todas estas viviendas Vilamajó hace uso de algunos componentes islámicos, como por ejemplo la decoración por medio de los azulejos, entre otros, pero siempre integrados con otros referentes históricos de otros períodos preferentemente clásicos de la arquitectura como por ejemplo el Renacimiento y el Manierismo, períodos hacia los cuales fue siempre muy sensible. Estas obras, realizadas en estos primeros años, se pueden incluir dentro de la corriente del neocolonial, pues reúne en ellas todas las características definidas en este estilo, el cual se retrotrae a la arquitectura del periodo colonial como más valedero de lo auténticamente americano, como ya se ha reseñado en el capítulo 4, punto 4.2.2.

La segunda fase de este periodo mencionado abarca los años 1927 a 1931, en la cual estos componentes se ven reflejados más cabalmente y prácticamente en su totalidad. Será en estos años y en estas obras donde comenzará a adherir también a los principios de la arquitectura moderna, en una forma muy crítica y pragmática a la vez, adaptando las corrientes modernas a las necesidades locales tanto funcionales como expresivas.

Aún en sus obras encuadradas dentro de la arquitectura moderna de corte más racionalista como por ejemplo en el edificio de la Facultad de Ingeniería y Ramas Anexas de 1936 en Montevideo, hace uso de recursos expresivos en el tratamiento de las superficies exteriores en base a calados modulados y fajas texturadas que logran suavizar la geometría dominante (Fig. 5.42 y 5.43).[148]

[148] En relación al edificio sede de la Facultad de Ingeniería existe un excelente trabajo, realizado por el Arq. Gustavo Scheps para su Tesis Doctoral, denominado *17 REGISTROS. Facultad de Ingeniería, de*

5.5.1 Primera fase: obras con características del neocolonial

Vivienda Casabó (1925) - Monumento Histórico Nacional desde 1986

En la residencia que realiza para Francisco Casabó en Montevideo en 1925 si bien hace uso de motivos expresivos de origen histórico diverso, como las dos columnas neoclásicas sueltas en la fachada principal, la organización volumétrica con las cubiertas de tejas a distinto nivel, la *muxarabia* (balcón calado de madera) o ajimez con el cuidadoso trabajo de carpintería y los jardines con fuentes le dan a la casa una impronta hispano- árabe en su conjunto que permiten ubicarla dentro de la vertiente del neocolonial (Fig. 5.44 a 5.50).

Vivienda Augusto Pérsico (1926)

En la vivienda para Augusto Pérsico que Vilamajó realiza en Montevideo en el año 1926 hay una separación nítida entre el espacio exterior y el interior con contundentes muros debido a que se ubica en pleno centro de la ciudad. Se destaca la *muxarabia* o ajimez, elemento claramente islámico. En su fachada hay también elementos renacentistas y esculturas que se integran correctamente haciendo una muy buena síntesis de dos períodos históricos tan distintos (Fig. 5.51 a 5.53).

Vivienda Juan Eitzen (1926)

En la vivienda de J. Eitzen en Montevideo, de 1926, nuevamente hace uso de elementos como la *muxarabia*, la cubierta inclinada de tejas y un cuidadoso y excelente diseño en el trabajo de carpintería de hierro en ventanas y puerta de acceso (Fig. 5.54 a 5.56).

Vivienda Raúl Costemalle (1927)

En la vivienda de Raúl Costemalle, Montevideo, de 1927, Vilamajó hace múltiples referencias a la arquitectura hispanoárabe: la articulación volumétrica intersectando distintos planos y a diferentes alturas; la torre - mirador donde sobresalen las tres arcadas en las aberturas; el trabajo del ladrillo en los aleros y el uso de los materiales como la teja curva y la vegetación, constituyen todos elementos que caracterizan fuertemente su fi-

---

Julio Vilamajó, en el cual el autor hace un análisis exhaustivo del edificio estudiando su calidad espacial, su concreción material y los contextos culturales que lo juzgaron.

liación. Hay aquí también una gradación de los espacios, público, semipúblico y privado, que se establece con el murete perimetral que separa el jardín frontal de la vereda. Esto contribuye a darle a la casa mayor privacidad (Fig. 5.57 a 5.60).

En todas estas obras destinadas a residencias, Vilamajó proyecta y construye con el constructor G.Puccarelli y Pedro Carve formando una sociedad con los mismos. Es de destacar en estas casas el excelente trabajo de todas las ramas de la construcción, tanto en el diseño como en la ejecución. La herrería de la casas Eitzen y Costemalle, la carpintería de las *muxarabias* de la casa Pérsico y Casabó, las esculturas y los detalles de las fachadas conjuntamente con el revoque exterior, imprimen a esta producción calidades de una mano de obra que todavía traduce formación artesanal y transmite una presencia más humana que tecnológica.

5.5.2 Segunda fase: obras que reflejan cabalmente los componentes islámicos

Vilamajó sintetizó magistralmente en su obra la Historia y la Modernidad. Y dentro de los referentes históricos que incorporó en su arquitectura interesa visualizar e identificar aquí los que proceden de la cultura y arquitectura árabe-musulmana y en especial de la hispanomusulmana o andalusí.

Las dos obras que se analizarán a continuación, la casa Los Claveles o residencia para Felipe Yriart (en la calle Pedro Berro 968) y la casa propia y estudio del mismo Julio Vilamajó (en la calle Domingo Cullen y avenida Sarmiento), ambas en la ciudad capital de Montevideo, se ubican en esta segunda fase y son representativas cabalmente de la tercera línea de transferencias, dado que ambas reúnen componentes de la arquitectura islámica de forma más integral y sobre todo elementos inherentes a esta cultura como se verá al estudiarlas.

Casa Los Claveles o vivienda de Felipe Yriart (1927) - Monumento Histórico Nacional desde 1986

En la vivienda de Felipe Yriart en Montevideo de 1927, hace uso de elementos espaciales como patios interiores, el recurso del agua, muros de azulejos decorados, fuentes revestidas con mayólicas de colores primarios, cuyo diseño casi llega a la abstracción. Está presente en ella uno de los componentes más característicos de la arquitectura islámica como es la introspección, lo que se acusa en el tratamiento de la fachada, que

incluso en su proyecto original sería más hermética y con menos apertura hacia el exterior (Fig.5.61 y 5.62).

La concepción del espacio interior

La casa está concebida así en forma introvertida, con muy poca permeabilidad hacia el exterior, expresión cultural islámica de la concepción del espacio interior. Con un frente muy estrecho sobre la calle Berro, de nueve metros y entre medianeras, la planta se desarrolla longitudinalmente, con lo cual la percepción exterior no permite valorar la calidad del interior tanto en lo referido a lo espacial, como a lo formal y decorativo. Y esta característica es la que observó Vilamajó en la Alhambra con sus enormes torres y muros rojos:

> *"Este es el aspecto exterior: nadie podría suponer que detrás de tan enorme y poderosos muros (...), se encuentren encerradas las joyas más finas y delicadas de la arquitectura árabe y –debiéramos decir mejor-, de la arquitectura."*[149]

En el proyecto original, ese muro de cerramiento del patio hacia la calle iba a ser más alto, haciendo más cerrada hacia el exterior la vivienda. Si bien en la casa islámica el patio es central y totalmente cerrado al exterior, esta vivienda de Vilamajó, aun no teniendo esta característica, mantiene ese carácter introspectivo.
El eje circulatorio que atraviesa la casa va uniendo los distintos espacios, dejando en planta baja las zonas de servicio y circulaciones verticales a un lado y al otro las áreas de relación[150](Fig. 5.63 y 5.64).

El patio y el jardín con el uso de la vegetación y el agua

Los dos patios de la casa constituyen dos ambientes de estar, independientes, que se vinculan materialmente a través de la circulación. Uno de los patios se ubica al frente y

[149] VILAMAJÓ, Julio, "Crónicas de viajes de becario", en *Vida y obra de Julio*...Op. cit. p.100.

[150] PERDOMO, Ángela, "La cautivante belleza de lo impuro", *Julio Vilamajó. Contratiempos Modernos*, El Arqa Nº 2, Editorial Dos Puntos, Montevideo, segunda edición, 1992, pp.36-41.

el otro al fondo. Es importante aclarar que en el dibujo original de la Planta Baja no figura el patio posterior. No obstante se puede visualizar el mismo a través de las fotos.

El patio que da hacia la calle está cubierto por un muro con una reja muy trabajada en hierro forjado, con motivos florales que aluden al nombre de la casa Los Claveles, y por la vegetación. Desde el punto de vista espacial se percibe como un patio interior cerrado en sus cuatro lados. Está constituido como un patio-jardín, pues cumple ambas funciones como sucede en muchas casas de la época andalusí.

Hay aquí una reinterpretación de los componentes islámicos, por parte de Vilamajó, adecuándose a la época, la sociedad y cultura para la cual realiza la vivienda y donde está presente la sinestesia, involucrando todos los sentidos a través del color, el aroma de las plantas y el sonido del agua que se encuentran en ambos patios- jardín: el delantero y el posterior.

El acceso a la vivienda se realiza a través de una galería conformada por columnas clásicas que aluden al pasado renacentista y a detalles manieristas. Esta crujía delimita uno de los lados del patio que da hacia el frente (Fig. 5.65 a 5.71).

Esta manera de entrar a la casa, haciendo un recorrido hasta llegar a la puerta real de ingreso a la vivienda, también la podemos vincular a la arquitectura islámica. La puerta queda oculta desde la calle por el murete, las rejas y las enredaderas.

Es interesante observar el particular vínculo espacial que se establece entre los espacios exteriores dentro de la vivienda que generan los dos patios, y los interiores de la misma. Los patios se visualizan a través de las amplias aberturas de los muros de cerramiento de los ambientes interiores que están perfectamente centradas.
El manejo muy variado que Vilamajó da al espacio pequeño lo cualifica, ya que va graduando siempre lo que es espacio público, semi-público y espacio estrictamente privado (Fig. 5.72 a 5.75).

La decoración y su incidencia en el espacio

El tratamiento de los patios con fuentes de mayólicas sevillanas , el propio diseño de las mismas, así como el de la cerámica y los muros decorados que se transforman en bancos; todo ello hace innegable la influencia que sobre Vilamajó tuvo su experiencia en

Granada, La Alhambra y El Generalife. En el interior de la vivienda, Vilamajó logra una espacialidad muy rica mediante las proporciones, la iluminación y la ventilación de los ambientes, acorde con los requerimientos de confort y funcionalidad de la arquitectura del momento (Fig. 5.76 a 5.79).

El tratamiento interior de estos espacios permite que convivan en perfecta armonía estilos muy diversos en la ornamentación: el artesonado renacentista en los techos, las pinturas en los frisos de los muros, las ventanas con *vitraux* de colores que responden en su diseño al *art-nouveau* y que tamizan la luz y generan un juego de luces muy especial. Otro elemento a destacar es la baranda de la escalera en madera tallada, típicamente modernista, ubicada en el hall de acceso y que une dos niveles de la casa[151] (Fig. 5.80 a 5.84).

La casa de Los Claveles o vivienda Yriart ha sido declarada desde el año 1986 Monumento Histórico Nacional y en ella vive una familia que está exonerada de determinados impuestos para mantener la construcción en un estado razonable y permitir visitas coordinadas a la misma.

Vivienda y estudio de Julio Vilamajó (1930) - Monumento Histórico Nacional desde 1990

La vivienda y estudio de Vilamajó, ubicada en una zona residencial de la ciudad de Montevideo, del año 1930, es hoy un museo denominado **Museo Casa Vilamajó.** Comprende un predio esquina donde el arquitecto optó por una solución en altura debido a las dimensiones del terreno y a las condicionantes de retranqueos exigida en la zona de emplazamiento.

Viendo el plano de ubicación se comprueba la opción que hizo Vilamajó al plantear el proyecto de su vivienda en la pequeña zona disponible, sin excavar las partes altas del predio, sacando partido de las mismas para conformar un gran basamento, compuesto por los muros de contención del terreno, soporte de las terrazas-jardín, que a su vez se van desfasando (Fig. 5.85 y 5.86).

[151] PERDOMO, Ángela, "La cautivante belleza de lo impuro"….Op. cit. p.40.

La casa se eleva así como un bastión defensivo, una torre protectora de su intimidad, constituyendo un prisma de cinco niveles, con muy pocas aberturas hacia el exterior inmediato, en particular la fachada que da hacia la calle Cullen. La otra fachada, hacia avenida Sarmiento, si bien cuenta con más aberturas, está alejada y tamizada por las terrazas-jardín, bordeadas estas últimas por importantes vigas y muros, que la aíslan de la calle y aportan privacidad a la vivienda.

Si se observa algún boceto (de los tantos que hizo Vilamajó de la Alhambra) se puede comprobar cierta similitud en cuanto al perfil y la robustez de ambas edificaciones, con la salvedad de la distancia temporal y la lógica reelaboración hecha por el arquitecto entre lo esencial de las formas volumétricas de la Alhambra y la incorporación de los principios de la Modernidad tomados sincréticamente (Fig. 5.87 a 5.90). Esto lo confirma al mencionar:

> *"En estas torres la señal del hombre, la señal de las proporciones humanas y la señal de la naturaleza en sus obras, las observamos conjuntamente. Torres y montes están juntos en el mismo paisaje. Esta es la Alhambra por fuera."*[152]

La vivienda cuenta así con planta baja y cuatro niveles más, estando todos los ambientes orientados al norte (fachada hacia avenida Sarmiento) y al este (fachada hacia calle Cullen). En planta baja se dispone el garaje, el cual también oficia de hall de acceso, la escalera principal, otra secundaria en forma de caracol, un baño de servicio y un local para la caldera de calefacción.

En los otros cuatro niveles se distribuye un ambiente por piso: en el primero el estar, en el segundo el comedor, en el tercero el dormitorio y por último y sobre la cornisa de la construcción, retranqueado, su propio estudio, de menores dimensiones (Fig. 5.91 a 5.96).

La concepción del espacio interior

Es interesante comprobar como Vilamajó establece el acceso a su vivienda. Este acceso apenas se percibe, se parece a la entrada secundaria de una casa corriente. No está destacado como un acceso principal, a través de una portada, lo que sería lo habitual. La

[152] VILAMAJÓ, Julio, "Crónicas de viajes de becario", en *Vida y obra de Julio…* Op. cit. p.101.

entrada a la vivienda es a través del garaje y se va dando a través de una gradación de espacios que ofician de esclusas. El recorrido desde la vereda entre los dos canteros hace difícil vislumbrar que esa sea la entrada principal y luego de ingresar se ubica el garaje y a la izquierda el vestíbulo con la escalera principal.

También volumétricamente la casa se cierra en la planta baja por medio de un muro continuo, elevado sobre la vereda, que bordea la esquina, lo que contribuye a darle a la vivienda privacidad y cierta dificultad para ubicar el acceso. Esta característica de ocultar y minimizar el acceso la encontramos también en el caso de la vivienda árabe como muy bien la ha analizado en sus apuntes de viaje Vilamajó y a lo cual ya se ha hecho referencia en el punto 5.3.3 (Fig.5.88 y 5.97 a 5.100).

Esta manera de acceder a la vivienda jerarquiza por contraste y sorpresa las calidades espaciales de los niveles superiores. Esta diferencia entre el exterior e interior de la vivienda y/o edificio es también una característica esencial de la arquitectura islámica como ya se ha visto.

La terraza convertida en jardín y el uso de la vegetación y el agua

En los otros cuatro niveles se distribuyen; en el primer nivel una habitación de servicio y el estar estrechamente vinculado con su terraza-jardín con una alberca y, que a la vez, se comunica a través de un pequeño tramo de escalera con otra terraza, ubicada más abajo, a medio nivel, que posee una fuente. La comunicación con la terraza del segundo nivel, donde está el comedor, se establece por medio de otra escalera exterior ubicada en la terraza y se vincula interiormente por la escalera principal con el mismo. En este segundo nivel se ubica, además del comedor, la cocina.

Es aquí donde se puede detectar claramente las influencias que recibió Vilamajó de sus vivencias y conocimientos de Granada y Andalucía en particular, y del Norte de África. El uso de varios planos de terrazas escalonadas, combinados con la vegetación y las fuentes, hace que componga un pequeño jardín en cada terraza.[153] Los reflejos del agua

[153] Similar referencia a estas influencias hace el Arq. Aníbal Parodi en su libro, *ENTRE EL CIELO Y EL SUELO. La casa del Arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo,* Facultad de Arquitectura de la Universi-

sobre el cielorraso del estar, el sonido del agua al correr, el aroma de las flores y plantas que seleccionó el propio arquitecto, le dan a este lugar un sentido de excepcional belleza, donde se activan todos los sentidos, efecto evidentemente buscado por él mismo.

En los otros dos niveles, Vilamajó dispone: en el tercero las habitaciones destinadas a dormitorio con los servicios en torno a la escalera. Y en el cuarto nivel su propio estudio, el cual oficia como mirador desde donde se puede visualizar el entorno inmediato y parte de la ciudad y a su vez se presenta como el lugar más recogido y privado. Es sabido que tenía otro estudio, de mayores dimensiones, en la zona de la Ciudad Vieja donde seguramente desarrollaba su actividad profesional más intensa.

Desde el punto de vista volumétrico la vivienda se va recortando en altura, pero siempre los distintos ambientes están participando de las terrazas con las fuentes, del agua y la vegetación (Fig. 5.101 a 5.114).

En cuanto a la decoración, Vilamajó la hizo parte constitutiva e indisoluble de su obra. En el caso de su vivienda incorpora en las fachadas molduras de cerámica de vivos colores. Si bien se ha admitido la influencia más directa de la Casa de las Conchas en Salamanca corresponde incluir también la incidencia que tuvo en él, en el tratamiento del color y la textura, la arquitectura islámica. Y un detalle importante a incluir es la gran cornisa de remate también decorada, a modo de alero inclinado hacia arriba, semejante a los existentes en la Alhambra y el Generalife. De ello se hace mención en las "Sesiones de Crítica de Arquitectura" del *Manifiesto de la Alhambra,* cuando se hace referencia a los aleros de la misma: (Fig. 5.115 a 5.119).

> "*Presentan una disposición original para facilitar su contemplación, de forma que quedan inclinados con el extremo exterior más alto que el apoyado en el muro, resultando el plano general del alero con esa pendiente que ofrece una visión más directa del mismo desde el punto de vista normal"*[154]

---

dad de la República, con apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Montevideo, 2009, p. 24.

[154] AA VV, "Sesiones de Crítica de Arquitectura. CONSTRUCCIÓN", en el *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez Acosta – Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Granada 1993, p. 117.

Hay que destacar que Vilamajó diseñó todo el equipamiento de su casa-estudio, desde el los muebles fijos que se incorporan definitivo a los distintos ambientes, como los móviles, las luminarias, la posición de las piezas escultóricas y demás objetos de la vivienda. Y por supuesto todos los materiales de revestimiento, el color y la textura de los ambientes, pues le daba suma importancia a la incidencia de la luz sobre las superficies. Actuó en su vivienda, concibiéndola como una obra de arte total, a la manera de otros grandes arquitectos contemporáneos a él como Wright, los del período del Barroco o del Expresionismo alemán por mencionar dos casos paradigmáticos en este aspecto.

Restauración y gestión cultural del Museo Casa Vilamajó

La vivienda-estudio del arquitecto Julio Vilamajó (Monumento Histórico Nacional desde 1990) ha tenido una larga historia desde su construcción hace poco más de ochenta años hasta hoy. Fue inaugurada luego de una total restauración, para convertirse en la primera casa moderna abierta al público y dentro del circuito museístico de la ciudad de Montevideo.

Ubicada en una zona elevada y privilegiada por su cercanía al mar o Río de la Plata y teniendo a su alrededor el Parque Rodó era en esa época una zona poco edificada en los alrededores del Parque Rodó. En la década de los ´70 del siglo pasado fue adquirida por el Estado, pasando a la órbita del Ministerio de Educación y Cultura.

La intervención de la Universidad de la República a través de la Facultad de Arquitectura fue crucial para la recuperación de la casa. El proyecto de restauración fue del actual decano de la Facultad de Arquitectura, Dr. Gustavo Scheps, realizándose un trabajo que respetó fielmente las características espaciales, funcionales y materiales originales de la edificación. Incluso buena parte del mobiliario, diseñado por el propio Vilamajó, se reconstruyó nuevamente siguiendo los lineamientos a través de fotografías existentes de la época. Algunas piezas originales se recuperaron, como el caso de los muebles del estar, pues lo tenían amigos y clientes del arquitecto, habiendo sido restaurados también.

La gestión cultural y administrativa del **Museo Casa Vilamajó** está a cargo de la Facultad de Arquitectura, a través de una Comisión creada a esos efectos. El objetivo es que la casa reciba al público en general y en especial a estudiantes de arquitectura y profesionales. Se prevé además la realización de distintos eventos culturales como exposicio-

nes de arte, presentaciones de libros, conciertos, además de actividades diversas de la propia facultad. La idea principal es crear un polo de difusión de la arquitectura y el diseño como disciplinas abiertas a la sociedad.

En el **Museo Casa Vilamajó** se instalará un espacio de acceso a una base de datos centrada en la figura y la obra de Julio Vilamajó, la cual estará disponible tanto a investigadores como a público en general. Esta iniciativa, se encuentra asociada con la apertura de una convocatoria pública cuyo principal objetivo es identificar y registrar nuevo material documental vinculado al maestro y que pueda estar hoy disperso, en poder de los más diversos actores, agentes e instituciones públicas o privadas.

A partir del año 2012 se crea el **Premio Vilamajó** a iniciativa de la Facultad de Arquitectura y con el apoyo de instituciones privadas. Se orienta a consolidar y difundir las actividades de creación de conocimiento en el campo de la Arquitectura y el Diseño.
Integrados a las Artes y Ciencias del Hábitat, la Arquitectura y el Diseño intervienen con protagonismo en las diversas escalas en que se construye el espacio de la convivencia, entendido como la matriz física donde se forja la cultura histórica y se concreta la interfaz hombre-naturaleza. Sus aportes se expresan tanto en la producción concreta como en la prefiguración de futuros. Es con intención de contribuir a la afirmación del Diseño y Arquitectura como dimensiones de la cultura y a la consolidación de su naturaleza epistémica que surge este premio.[155]

[155] Información y bases del Premio Vilamajó difundido por la Facultad de Arquitectura en septiembre de 2012, en la pág. Web de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República: http://www.farq.edu.uy.

5.6
Imágenes de la obra de Julio Vilamajó

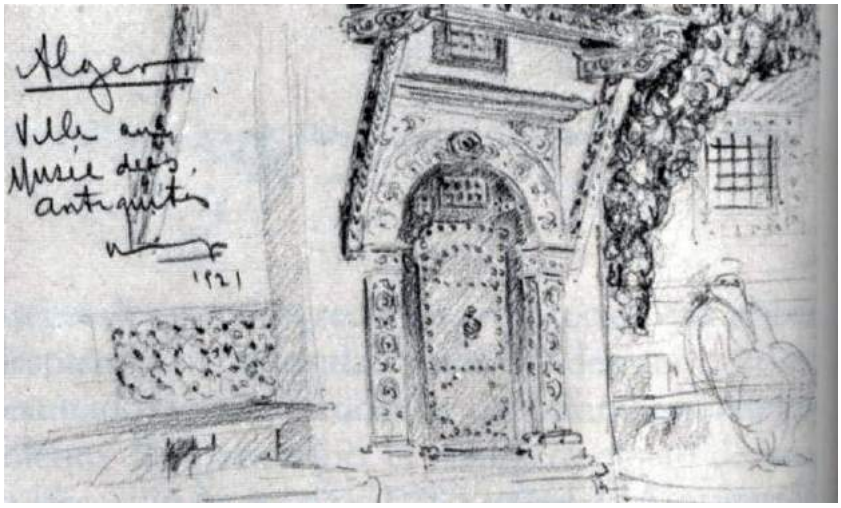
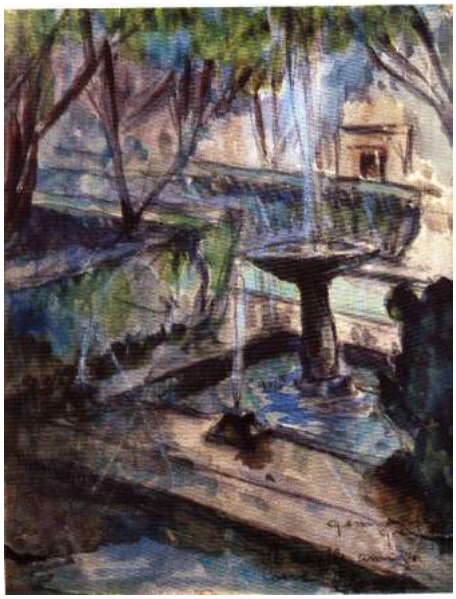


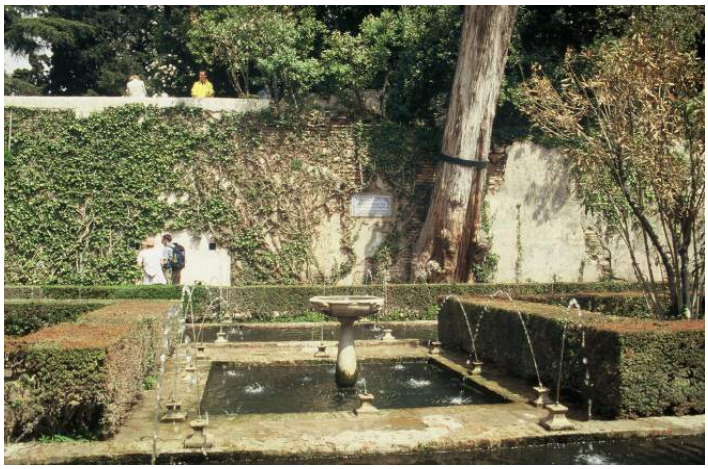
Fig.5.1 - Apuntes de Argel, lápiz carbón, Julio Vilamajó, 1921.


Fig.5.2 - Apuntes al vivo de personajes argelinos, lápiz carbón.



Fig.5.3 - La Alhambra, Granada, Patio de la Reja, 1922, lápiz carbón.


Fig.5.4 - Jardín del Patio de la Sultana en El Generalife, acuarela, Vilamajó, 1924.


Fig.5.5 - Patio de la Sultana, El Generalife. Vista actual.

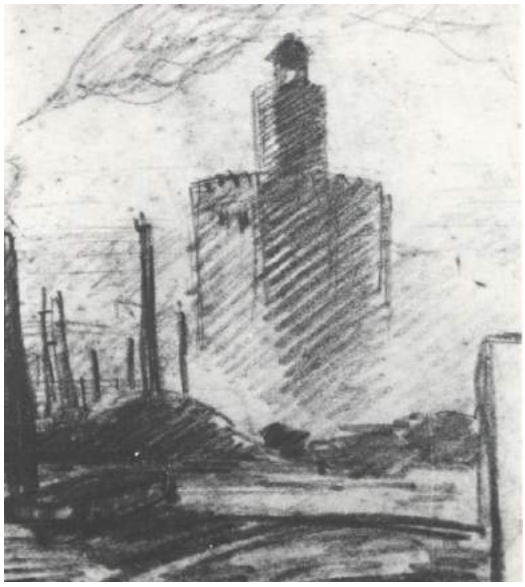


Fig.5.6 - Torre del Oro, Sevilla, lápiz carbón.

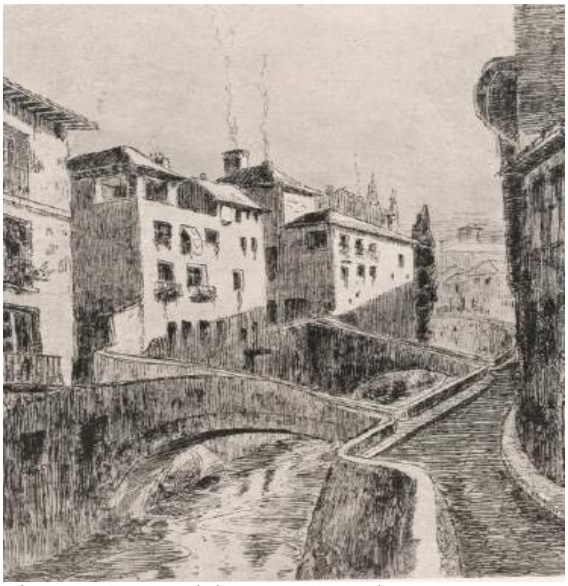


Fig.5.7 - Carrera del Darro, Granada.

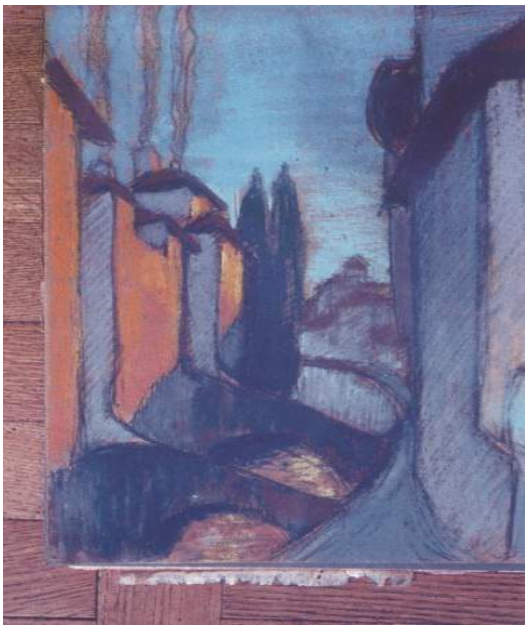


Fig.5.8 - Carrera del Darro, Granada, dibujo a pastel.



Fig.5.9 - El Albaicín, Granada.



Fig.5.10 - El Bañuelo- Albaicín, Granada.

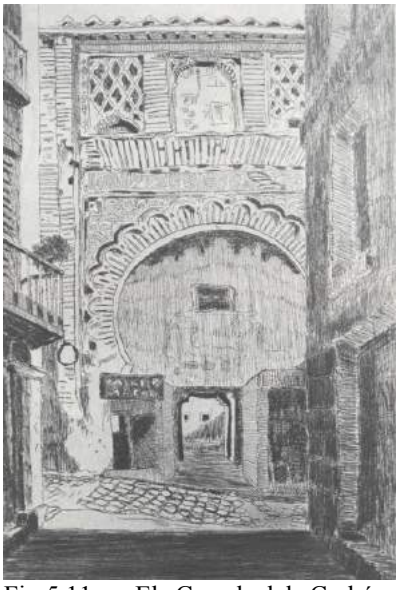


Fig.5.11 - El Corral del Carbón, Granada. Dibujo.



Fig.5.12 - La Alhambra en Granada, al fondo Sierra Nevada. Acuarela sobre papel Whatman.



Fig.5.13 - Torre de Comares, la Alhambra, Granada, tinta china y acuarela.



Fig.5.14 - La Alhambra, Granada, pastel.



Fig.5.15 - Patio de Daraxa. La Alhambra. Acuarela sobre papel Whatman.



Fig.5.16 - Patio de Daraxa. Vista actual.

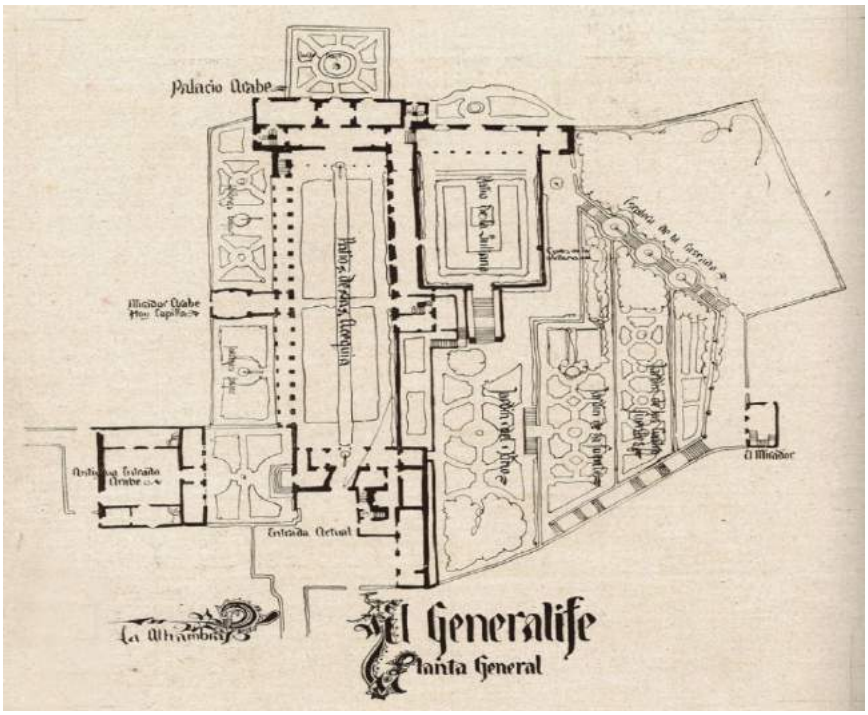


Fig.5.17 - Planta del Generalife realizada por Vilamajó, 1926.

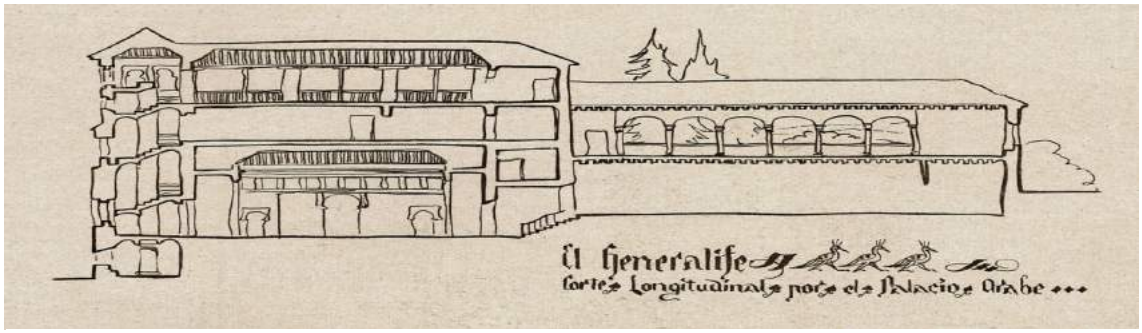


Fig.5.18 - Corte del Generalife realizado por Vilamajó.

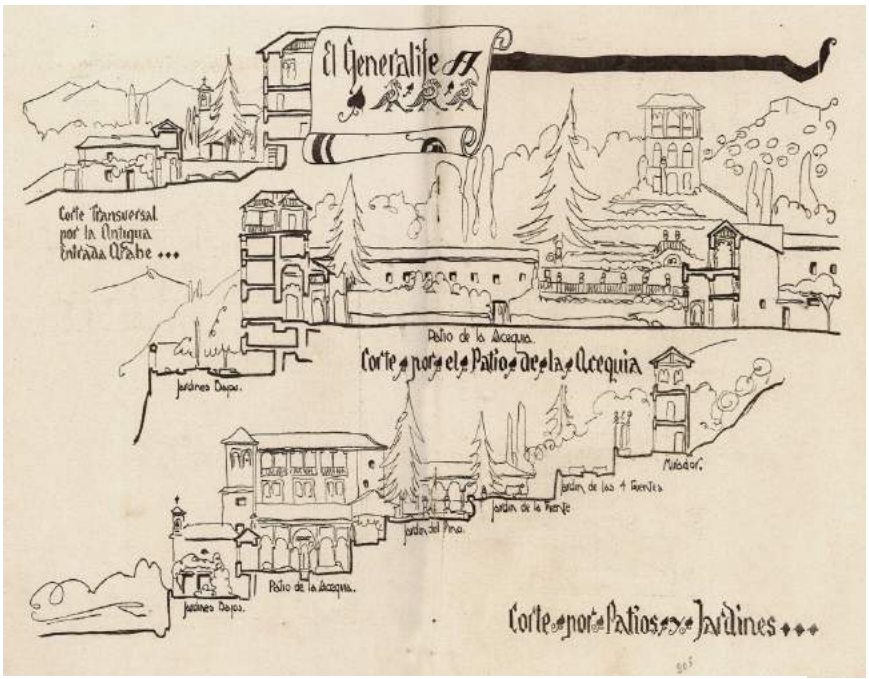


Fig.5.19 - Cortes del Generalife realizados por Vilamajó.

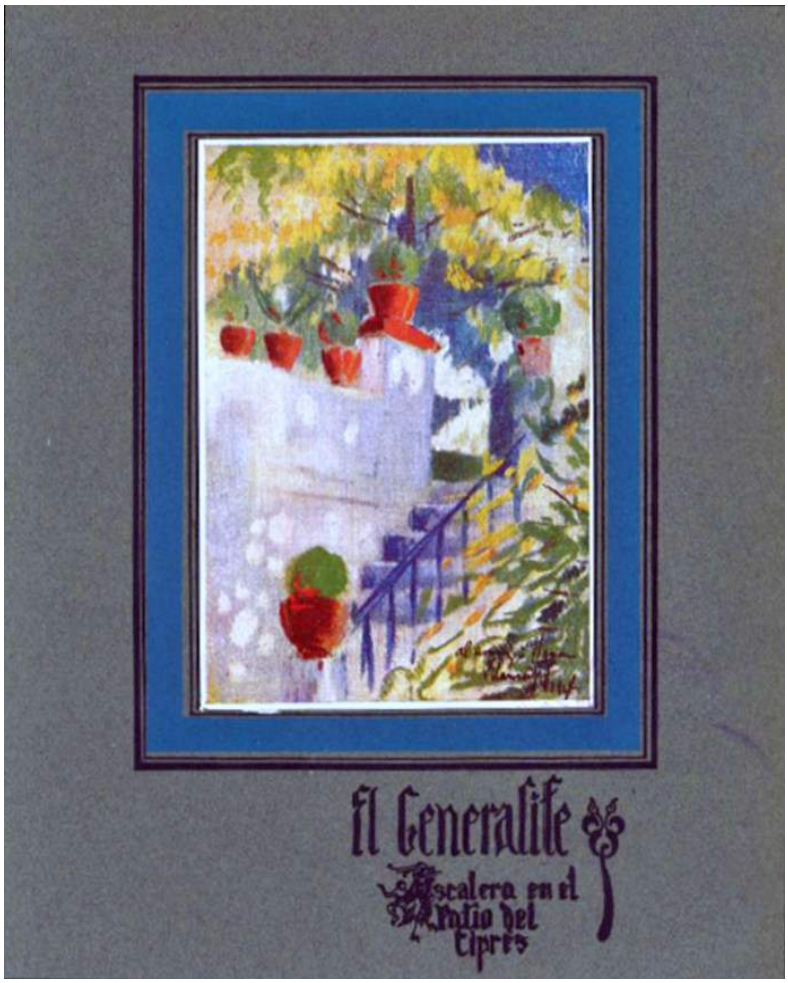


Fig.5.20 - Escalera del Patio del Ciprés-Vilamajó.


Fig.5.21 - Patio de la Acequia- Foto Vilamajó.

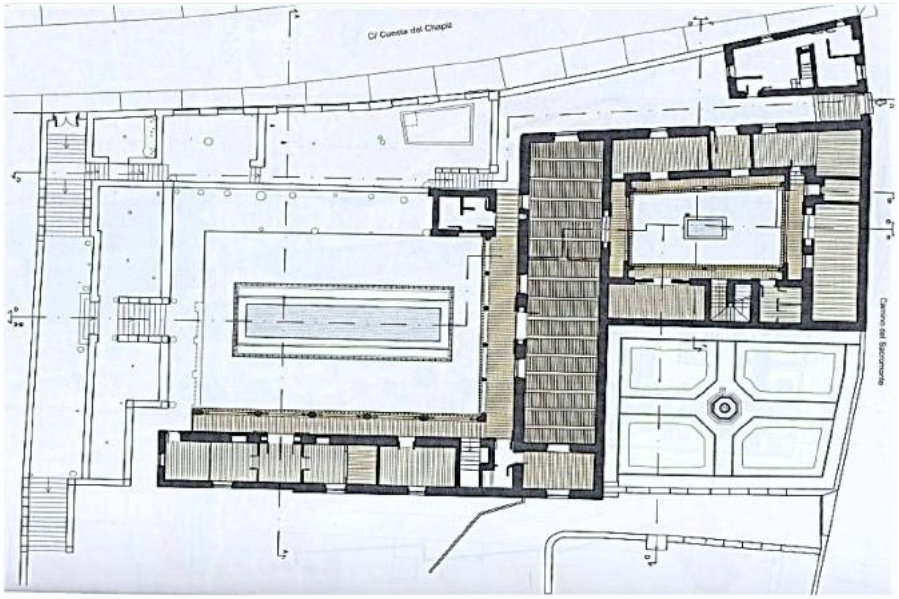


Fig.5.22 - Casa del Chapiz, Planta Baja, con proyección de techos (2013), Granada. Antonio Orihuela Uzal. Arquitecto. Escuela de Estudios Árabes. CSIC.



Fig.5.23 - Patio y alberca. Casa del Chapiz.



Fig.5.24 - Patio. Casa del Chapiz.



Fig.5.25 - Vivienda- Estudio Vilamajó. Vista de las terrazas - Previa restauración.



Fig.5.26 - Terrazas a distinto nivel, Casa Vilamajó, luego de la restauración, Montevideo.



Fig.5.27 - El Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta - Granada.



Fig.5.28 – Alberca del Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada.



Fig.5.29 - Alberca. Casa Vilamajó, Montevideo.



Fig.5.30 - Detalle de la medusa - Casa de Vilamajó.



Fig.5.31 - Detalle de la ornamentación. Facultad de Ingeniería-Vilamajó.



Fig.5.32 - Detalle de la fuente en la Casa Yriart-Vilamajó.



Fig.5.33 - Plano de Villa Serrana, urbanización realizada por Vilamajó, Departamento de Lavalleja, Uruguay, 1947.


Fig.5.34 -Vista del paisaje de Villa Serrana.


Fig.5.35 - Ventorrillo de la Buena Vista- Posada en Villa Serrana - Vilamajó, 1947.


Fig.5.36 - Ventorrillo de la Buena Vista.


Fig.5.37 - Ventorrillo de la Buena Vista.



Fig.5.38 - Ventorrillo de la Buena Vista, habitaciones de huéspedes.



Fig.5.39 - Ventorrillo, habitaciones de huéspedes.



Fig. 5.40 - Ventorrillo- Vista del comedor y restaurant.



Fig.5.41 - Vista interior del salón-comedor del Ventorrillo.

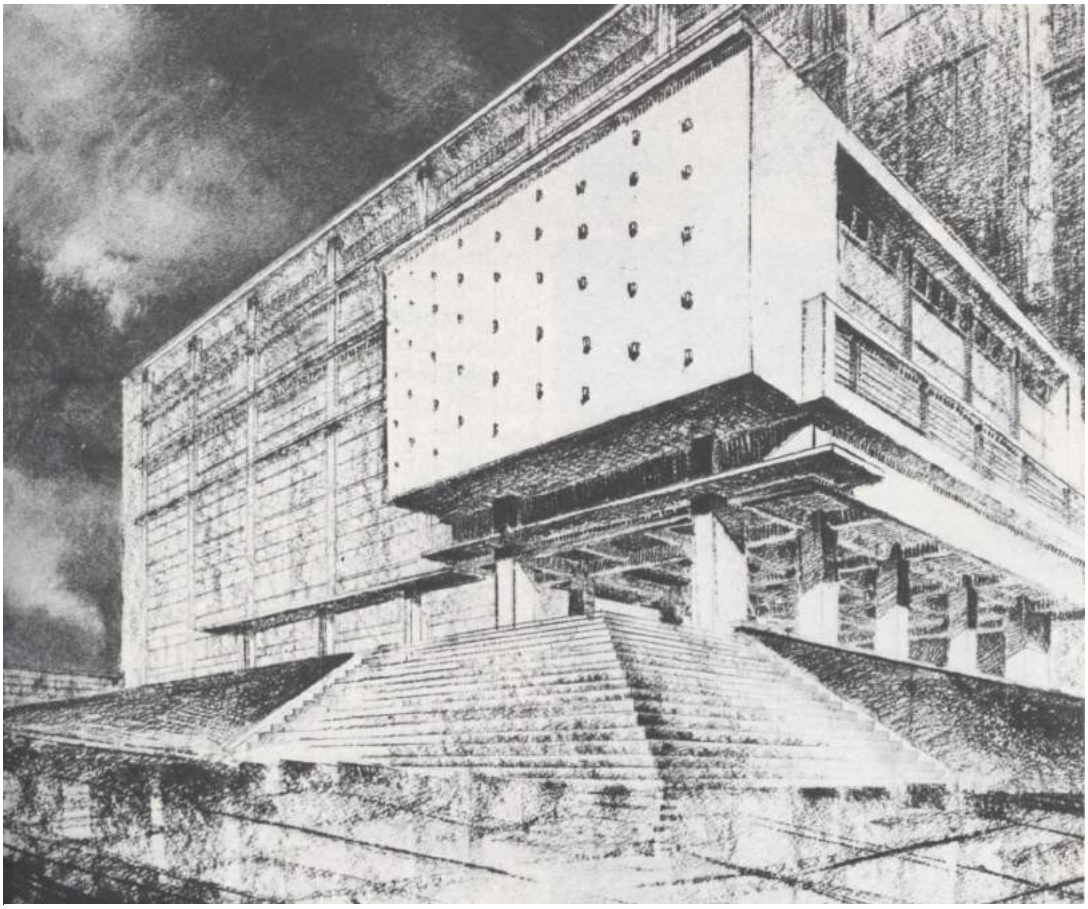


Fig.5.42 - Facultad de Ingeniería, perspectiva en carbonilla y lápiz carbón de Vilamajó.



Fig.5.43 - Facultad de Ingeniería, Montevideo, 1936 - Vilamajó.



Fig.5.44 - Vivienda Casabó, Montevideo, 1925 - Vilamajó.

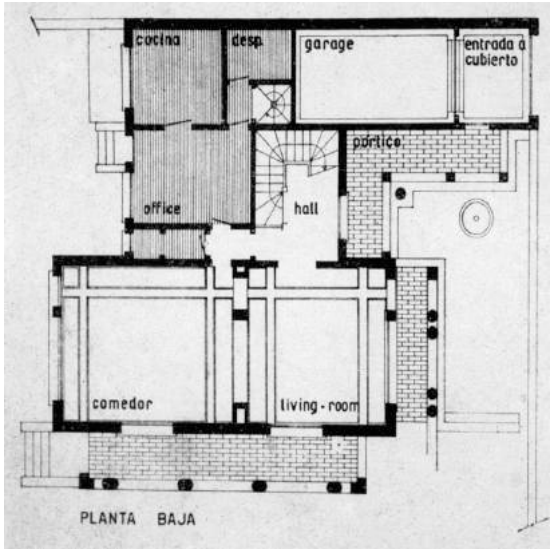


Fig.5.45 - Planta Baja de la vivienda Casabó.

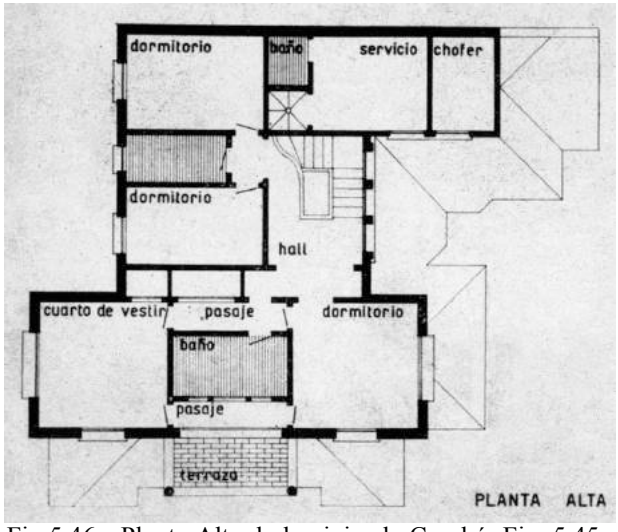


Fig.5.46 - Planta Alta de la vivienda Casabó. Fig. 5.45-5.46: Servicio de Medios Audiovisuales (SMA) de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República (UdelaR).



Fig.5.47 - Vivienda Casabó, Montevideo, 1925 - Vilamajó.



Fig.5.48 - Vivienda Casabó.



Fig.5.49 - Detalle de la abertura. Vivienda Casabó.



Fig.5.50 - Detalle del diseño de la estufa a leña de la vivienda Casabó.



Fig.5.51 - Vivienda Augusto Pérsico, Montevideo, 1926 - Vilamajó.



Fig.5.52 - Detalle del ajimez.



Fig.5.53 - Detalle del alero en carpintería. Fez, Marruecos. Vista actual.



Fig.5.54 - Vivienda Eitzen, Montevideo, 1926 - Vilamajó.



Fig.5.55 - Vivienda Eitzen.



Fig.5.56 - Detalle del ajimez.



Fig.5.57 - Vivienda Costemalle, Montevideo, 1927 - Vilamajó.



Fig.5.58 - Vivienda Costemalle.



Fig.5.59 - Vivienda Costemalle.



Fig.5.60 - Vivienda Costemalle.



Fig.5.61 - Vivienda Yriart o Casa Los Claveles, Montevideo, 1927 - Vilamajó.

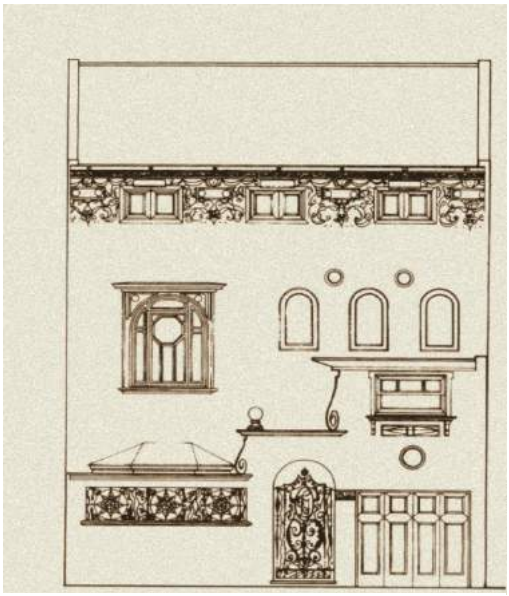


Fig.5.62 - Fachada del proyecto inicial. Vivienda Yriart.

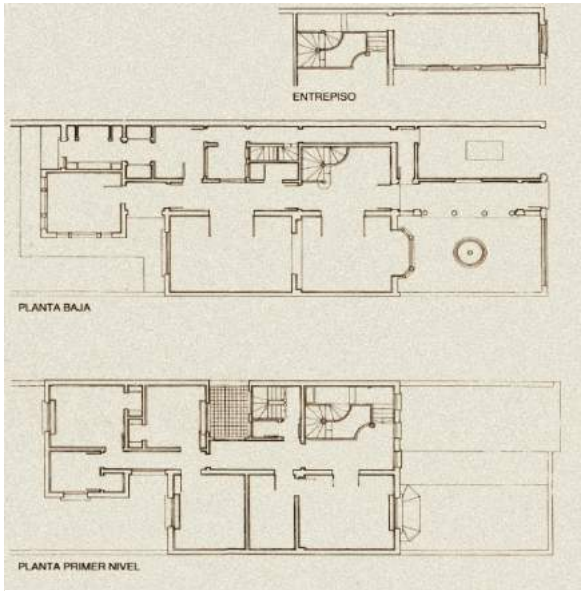


Fig.5.63 - Plantas de la vivienda Yriart.



Fig.5.64 - Corte longitudinal de la vivienda Yriart. Fig.5.62-5.64: *Elarqa* N°2, diciembre de 1991.



Fig.5.65 - Fachada de la vivienda Yriart.



Fig.5.66 - Detalle de la reja de la fachada.



Fig.5.67 - Acceso por el pórtico de la vivienda Yriart.



Fig.5.68 - Vista del patio anterior de la vivienda Yriart.



Fig.5.69 - Apunte del Generalife realizado por Vilamajó.



Fig.5.70 - Patio anterior de la casa Yriart.

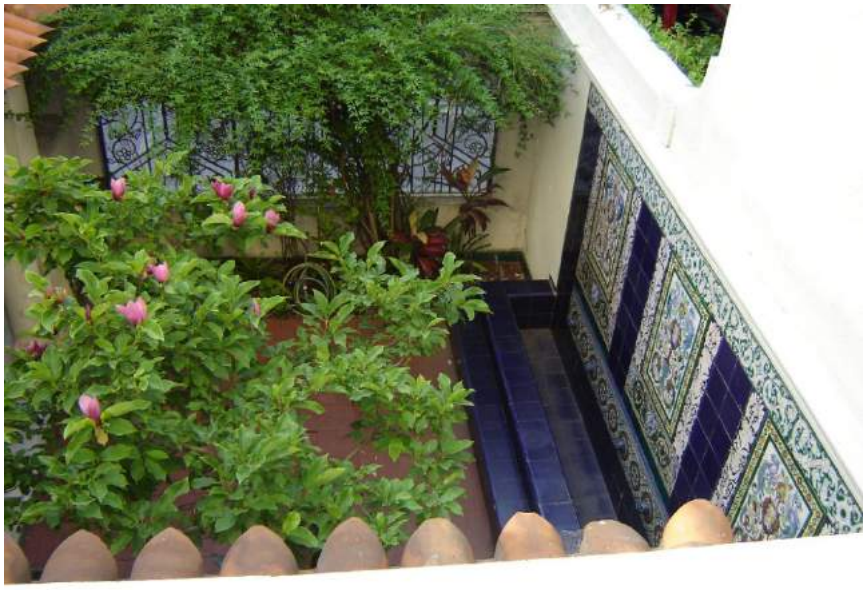


Fig.5.71 - Vista del patio anterior de la vivienda Yriart.



Fig.5.72 - Patio posterior de la vivienda Yriart.



Fig.5.73 - Detalle del diseño en cerámica. Patio posterior.



Fig.5.74 -Vista del bow-window hacia el patio anterior.



Fig.5.75 - Vista interior del salón principal.



Fig.5.76 - Detalle del diseño en cerámica en el patio anterior. Vivienda Yriart.



Fig.5.77 - Detalle del diseño en cerámica del patio posterior.



Fig.5.78 – Detalle del diseño en cerámica. La Alhambra.



Fig.5.79 - Interior del salón- comedor en la vivienda Yriart.



Fig.5.80 - Detalle del artesonado del techo.



Fig.5.81- Detalle del friso.



Fig.5.82 - Detalle de uno de los vitraux.

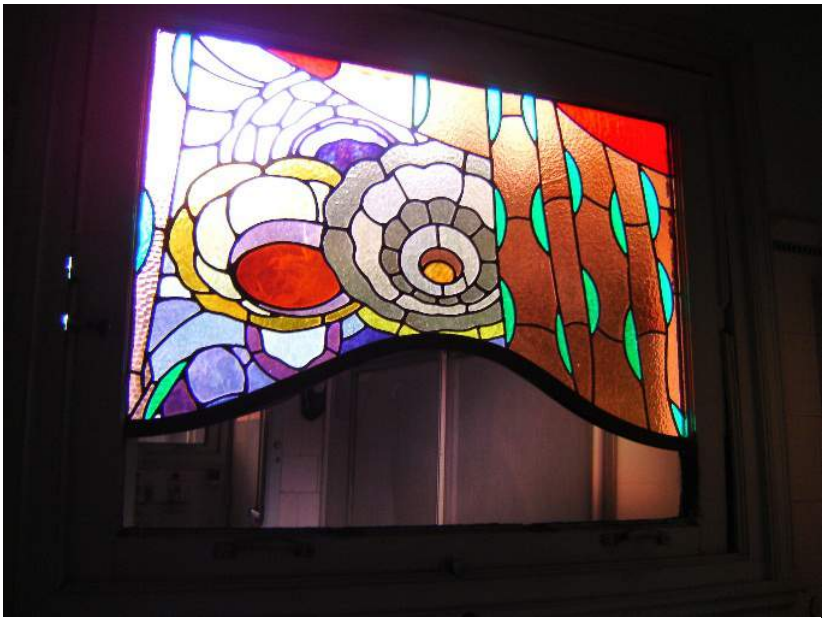


Fig.5.83 - El vitraux del baño con espejo incluido.



Fig.5.84 - Vista de la escalera en doble altura.

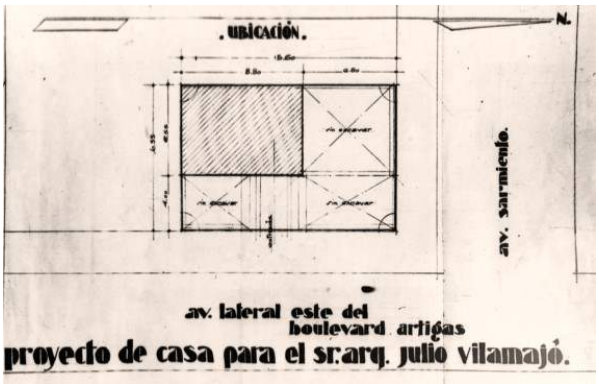


Fig.5.85 - Plano de implantación. Casa-estudio de Vilamajó. Montevideo, 1930. SMA de Facultad de Arquitectura.



Fig.5.86 - Casa Vilamajó, Montevideo, 1930.



Fig.5.87- Vista del único acceso principal por el garaje.



Fig.5.88 - Apunte en pastel realizado por Vilamajó de la Alhambra.



Fig.5.89 -Vista de la intersección volumétrica y las terrazas escalonadas.

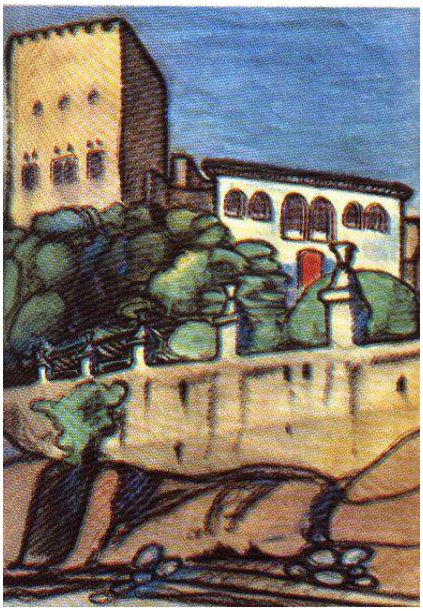


Fig.5.90 - Apunte en pastel de la Alhambra.

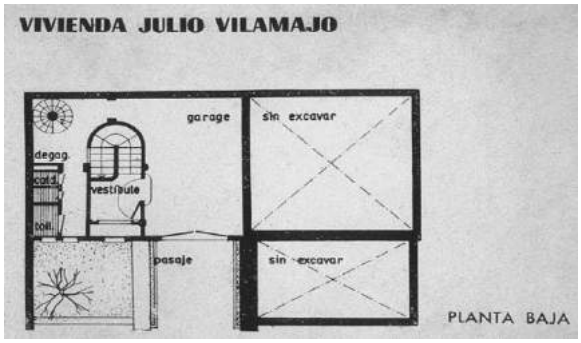


Fig. 5.91 - Planta Baja. Casa- estudio de Vilamajó.

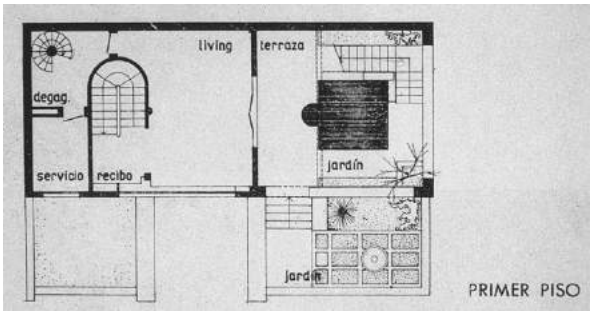


Fig.5.92 - Primer Piso.

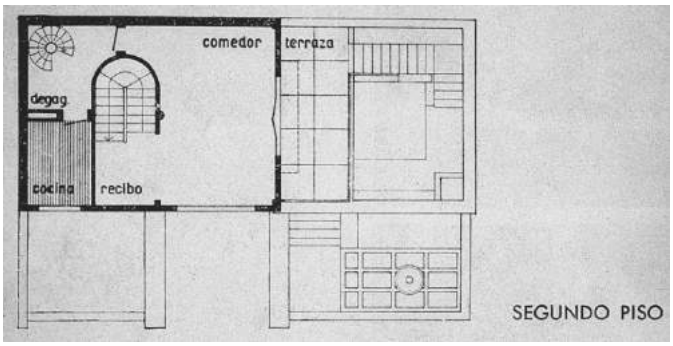


Fig.5.93 - Segundo Piso.



Fig.5.94 - Tercer y Cuarto Piso. Fig.5.91-5.94: SMA de la Facultad de Arquitectura de la UdelaR.

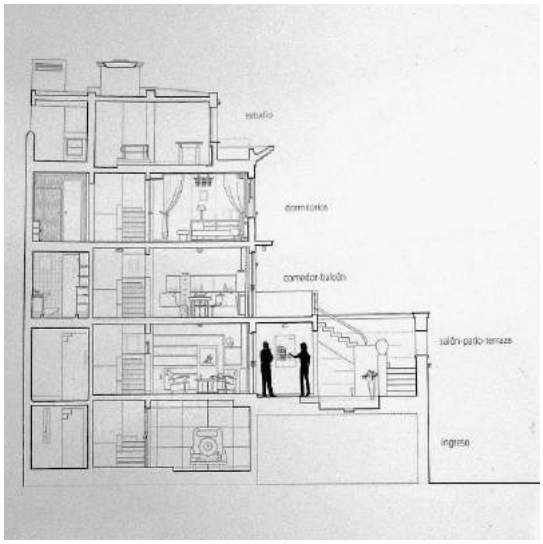


Fig.5.95 - Corte longitudinal.

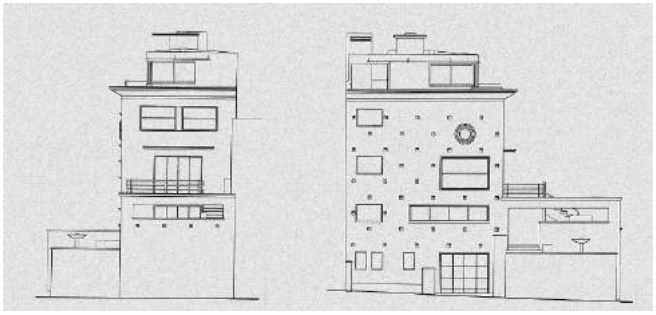

Fig.5.96 - Fachadas. Fig.5.95-5.96: Museo Casa Vilamajó.



Fig.5.97- Vista del acceso principal por el garaje y las terrazas- jardín escalonadas.



Fig.5.98 - Vista de la puerta del garaje, único acceso a la Casa Vilamajó.



Fig.5.99 - El garaje hoy conforma la sala de recepción del Museo Casa Vilamajó.



Fig.5.100 - El acceso a la vivienda es por el vestíbulo ubicado a la izquierda.



Fig.5.101 - Casa Vilamajó - El vínculo estrecho entre el estar y la terraza-jardín con su alberca.



Fig.5.102 - Vista interior de la escalera y del estar en el primer nivel.



Fig.5.103 - Vista de la terraza-jardín con el estanque o alberca.



Fig.5.104 - Vista de las terrazas-jardín.



Fig.5.105 - El jardín a medio nivel.



Fig.5.106 - Casa Vilamajó - Exterior- terraza-jardín.



Fig.5.107 -Terraza-jardín-escalera



Fig.5.108 - La escalera exterior como vínculo entre las terrazas-jardín.



Fig.5.109 - El comedor en el segundo nivel.



Fig.5.110 - Casa Vilamajó - La escalera en el estar del primer nivel.



Fig.5.111 - La escalera interior.



Fig.5.112 - Detalle de la ilumina-ción de la escalera interior.



Fig.5.113 - El dormitorio en el tercer nivel.

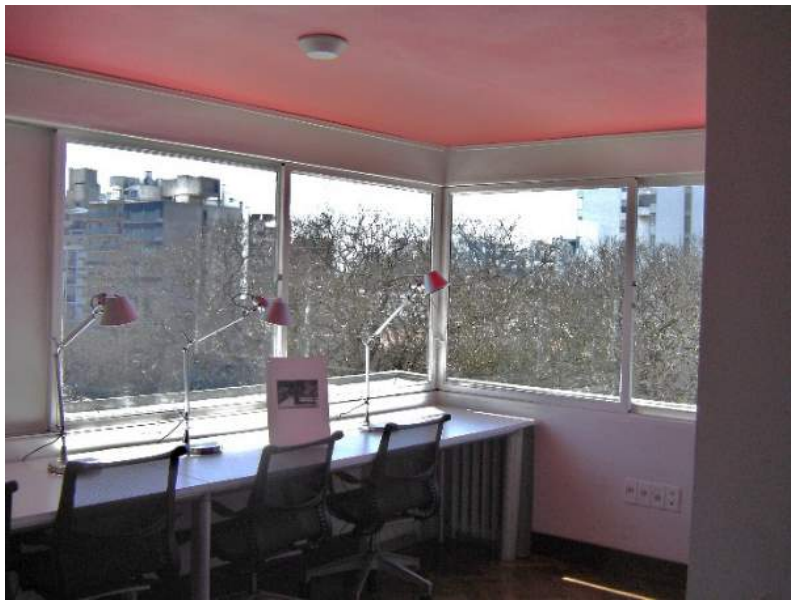


Fig.5.114 - Ventana en ángulo del estudio en el cuarto nivel



Fig.5.115 - El estudio ubicado en el último nivel por encima de la cornisa.



Fig.5.116 - Vista de la cornisa del Generalife inclinada hacia arriba.

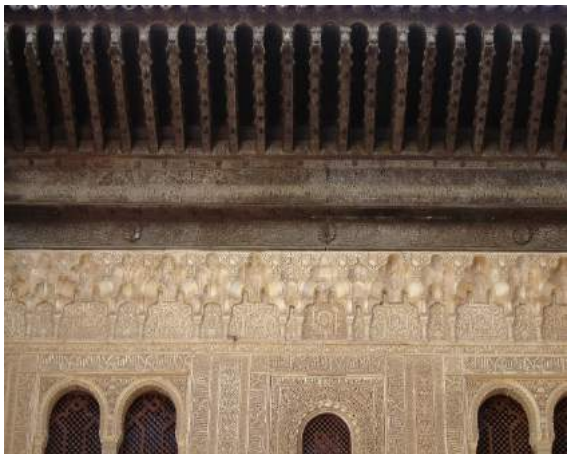


Fig.5.117- Vista de la cornisa de la fachada del Palacio de Comares en la Alhambra con igual inclinación.

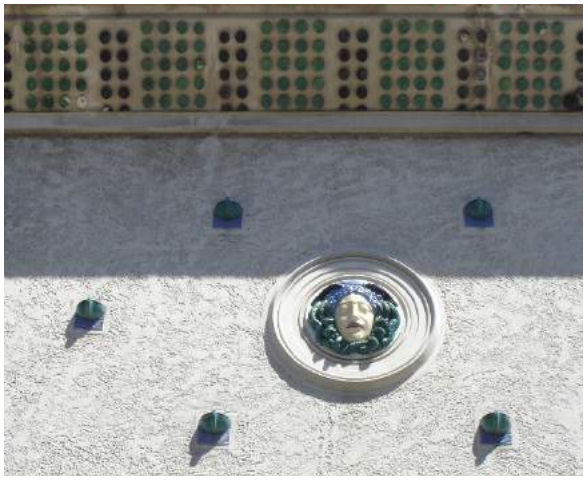


Fig.5.118 - Detalle de la cornisa inclinada hacia arriba en la casa de Vilamajó.



Fig.5.119 - Detalle de la ornamentación en fachada en la casa de Vilamajó.

6 Luís Barragán – Tercera línea de transferencias

6.1 Contexto cultural y arquitectónico en México- Primera mitad del siglo XX

El comienzo del siglo XX en México estuvo marcado por la continuidad en el gobierno del general Porfirio Díaz, político de gran incidencia en la época, siendo varias veces presidente de la República y detentando el poder, prácticamente sin interrupciones, entre 1876 y 1911, el cual abandonó cuando ya se había instalado el proceso revolucionario. Este período, que abarca el último cuarto del siglo XIX y primera década del siglo XX, es en el que se afirma el estado-nación, teniendo como paradigma la cultura francesa y pasando a ser París el modelo de ciudad a imitar. Concordantemente se desarrolla el liberalismo económico, siendo el eclecticismo en arquitectura la respuesta más adecuada para representar tanto a los edificios institucionales como aquéllos que demandan los nuevos programas y la pujante burguesía urbana.

Luego del período de la revolución armada que se extendió entre 1910 a 1920, toma el poder el presidente Álvaro Obregón (1920-1924).

Los treinta años siguientes a la finalización de la revolución armada serán de gran producción arquitectónica, resultado de una serie de programas de construcción llevados a cabo por los gobiernos posrevolucionarios.

El énfasis de esta arquitectura se puso en la edificación pública, en los edificios que eran capaces de transmitir imágenes e ideas para influir a través de la arquitectura en la cultura y educación de la población. El lenguaje arquitectónico fue fundamental para la transmisión de la ideología que cada gobierno en el poder quería proyectar.

Las modalidades neocolonial y la neoprehispánica fueron tomadas como representantes de un nacionalismo mexicano, que expresaban además la identidad nacional en contraposición a la influencia extranjera, sobre todo la francesa símbolo del antiguo régimen de Porfirio Díaz. El objetivo de estas dos vertientes era preservar la cultura y los valores tradicionales mexicanos.

Por otra parte la arquitectura moderna se introdujo también, en principio como una opción más, para ser utilizada como símbolo del gobierno posrevolucionario, proyectando

a México como una nación progresista y que como implica el propio término y concepto de Modernidad se apostaba de este modo a un futuro mejor que contemplara sobre todo a los sectores más desfavorecidos.[156]

En 1920, el entonces Secretario de Educación Pública del gobierno de Álvaro Obregón, José Vasconcelos (1920-1924) planteó una política cultural nacionalista, impulsando desde ese lugar el neocolonial en arquitectura. Las ideas de Vasconcelos no se limitaban al ámbito arquitectónico, sino que abarcaban a todo el arte y la cultura en general. La ideología de Vasconcelos se sustentaba en pretender restaurar la época del período colonial, pues consideraba que en esa época en México se habían alcanzado los valores morales y culturales perfectos, dándose una convivencia social en total armonía.

Este impulso del redescubrimiento de la arquitectura colonial dejó ejemplos muy valiosos en la modalidad neocolonial, entre ellos la Escuela de Benito Juárez de Carlos Obregón Santacilia (1923) y el pabellón mexicano para la exposición de Río de Janeiro (1922), los cuales tuvieron como referente la arquitectura religiosa del período barroco mexicano. Otro caso paradigmático fue el del Estadio Nacional de José Villagrán García (1924) de planta en herradura y cuya fachada contaba con una sucesión de arcos similar a una plaza de toros tradicional. Éste fue el primer edificio de importancia proyectado por este arquitecto, realizado en estilo neocolonial, quien posteriormente se convertiría en el más relevante exponente del Movimiento Moderno en México.

En el siguiente período de gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) las políticas culturales de Vasconcelos fueron desestimadas y se apuntó a usar, casi exclusivamente, el poder propagandístico de la Secretaría de Educación Pública.

Será a partir de estas circunstancias y hacia 1926 cuando tomó preponderancia el movimiento muralista, al cual pertenecían figuras como la de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y se empezó a cuestionar y a tener una postura más crítica respecto a los orígenes hispanos de la cultura mexicana. Es dentro de este contex-

[156] MÉNDEZ-VIGATÁ, Antonio E., "Política y lenguaje arquitectónico. Los regímenes posrevolucionarios en México y su influencia en la arquitectura pública, 1920- 1952", en *Modernidad y Arquitectura en México*, Edward R. Burian (ed), editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pp. 66-70.

to que se consolida en las artes y la arquitectura el estilo neoprehispánico, en respuesta al gran debate sobre la identidad nacional que se dio en estos años.

El surgimiento del movimiento cristero fue otro hecho importante en este período, surgiendo en respuesta a las políticas anticlericales del gobierno de Calles.

En el año 1927 se produjo una nueva revolución armada que respondía a posturas radicales del clero, movimiento que tendría más incidencia en ciudades como Guadalajara, donde hubo propuestas separatistas del estado de Jalisco en relación al gobierno central de ciudad de México.

Esta última revuelta terminó definitivamente con la política cultural implantada por Vasconcelos (impulsor del neocolonial) para fomentar una arquitectura cuya imagen reflejase la modernidad acorde con un estado progresista, o aquélla que reflejase con motivos alusivos al pasado prehispánico. Éste último es el caso del proyecto del arquitecto Manuel Amábilis, seleccionado en 1927 por el gobierno para representar a México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, el cual muestra cabalmente a través de su profusa decoración alusiva el estilo neoprehispánico.

La Arquitectura Moderna en México se empieza a consolidar durante estos años del gobierno de Calles. Dos obras a destacar en este primer período son: el proyecto para la escuela de discapacitados de Carlos Obregón Santacilia (1924) y la granja sanitaria de José Villagrán García (1925) los cuales pueden ser considerados los primeros edificios modernos de México. En estos edificios se vislumbra ya un lenguaje más abstracto, en particular en la escuela de discapacitados con el uso de las ventanas en tiras y el abandono de la simetría, mientras el proyecto de la granja sanitaria es más conservador.

Sin embargo, hay que destacar que ambos arquitectos tuvieron en sus inicios, a mediados de la década de 1920, una etapa netamente ecléctica, pues realizaban edificios en distintas modalidades estilísticas del pasado, además de las surgidas en ese periodo como el neocolonial. Esto se explica por la formación que en esta época tuvieron en la Escuela Nacional de Arquitectura (antigua Academia de San Carlos), donde la enseñan-

za de la arquitectura era muy similar a la que se impartía en la École des Beaux- Arts de París. [157]

Es importante destacar la figura de **José Villagrán García** (1901-1982) considerado el padre de la arquitectura moderna mexicana, pues fue uno de los arquitectos más destacados del período y el teórico más relevante de la arquitectura. Tuvo una visión muy integradora al combinar el funcionalismo con el interés por el arte abstracto y las teorías modernas de la percepción.

Fue además docente en la Escuela Nacional de Arquitectura desde 1924, ejerciendo una enorme influencia en varias generaciones de arquitectos. Entre sus alumnos más brillantes estaba Juan O´Gorman, así como Mario Pani y Enrique del Moral, estos últimos tendrían un rol preponderante luego de la Segunda Guerra Mundial.[158]

6.2 Contexto arquitectónico-cultural en Guadalajara

Guadalajara a principios del siglo XX vivió una situación casi "periférica" ante los procesos revolucionarios de principios de siglo XX, que acabaron de manera violenta con el largo régimen de Porfirio Díaz en 1911.

Este relativo aislamiento fue debido en parte a la situación geográfica del estado de Jalisco, extensa región rural del centro de México y sede de grandes y ricas haciendas agrícolas, lo que propició un gran desarrollo económico en la región.

Los grandes latifundios locales del estado de Jalisco conjuntamente con las importantes inversiones extranjeras que se producen en estas primeras décadas del siglo XX, provocaron un elevado enriquecimiento económico en Guadalajara lo que alimentó a su vez un sentimiento autonomista y competitivo, contrario a la dinámica de los procesos de agitación y cambios políticos y económicos que se estaban produciendo en la ciudad de México, sede del gobierno central.

---

[157] MÉNDEZ-VIGATÁ, Antonio E., "Política y lenguaje arquitectónico. Los regímenes posrevolucionarios en México y su influencia en la arquitectura pública, 1920- 1952", en *Modernidad y Arquitectura en México*……Op. cit. pp. 72 – 90.

[158] CURTIS, William, *La arquitectura moderna desde 1900*, editorial Phaidon, tercera edición en español revisada, actualizada y ampliada, 2006, p. 389.

El movimiento cristero, autonómico e inspirado por las jerarquías católicas apoyadas por un grupo de intelectuales tuvo en Guadalajara particular eco, pues era el tiempo en que se estaba tras la búsqueda de un nacionalismo independiente, que se manifestara en expresiones culturales basadas en una tradición específica local.

Esta postura separatista no se alineaba ni con la propuesta de revalorización de la tradición neocolonial de José Vasconcelos, ni con las tendencias arquitectónicas prehispánicas, ni con las corrientes de arquitectura que sustentaban en ciudad de México los arquitectos Obregón Santacilia y Villagrán García, que practicaban una arquitectura más moderna y funcional adaptada a las características propias de México.[159]

En Guadalajara existía una sociedad eminentemente conservadora y provincial que globalmente participó poco o nada en los procesos revolucionarios.

Sin embargo, hubo un rico panorama cultural en torno a principales figuras de intelectuales y artistas de Jalisco, del cual formó parte el propio Luís Barragán y la generación de arquitectos que integraban Ignacio Díaz Morales, Pedro Castellanos y Rafael Urzúa entre otros, que compartían los mismos principios e ideales en cuanto a la búsqueda de un lenguaje propio como problema esencial de la arquitectura.

La creación de la revista *Bandera de Provincias,* fue un suceso de gran importancia en la vida cultural de Guadalajara de ese entonces, la cual fue fundada por Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Agustín Yánez, figuras centrales del área cultural jalisciense de la época, que comienza a publicarse en mayo de 1929.[160]

El grupo de *Bandera de Provincias* logró, en un corto período de tiempo (1929-1930), nuclear lo más selecto de la intelectualidad y del ámbito artístico de Jalisco, entre quienes se encontraba Luís Barragán, activo participante y mencionado en sus páginas desde sus inicios en el primer número.

---

[159] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luís Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* Editado por Federica Zanco, Barragán Foundation, Vitra Design Museum, Suiza, 2001, pp. 44 - 46.

[160] PALOMAR VEREA, Juan, "Recintos de confluencia. El alquimista de la memoria" *En el mundo de Luís Barragán*, Artes de México, Nº 23, México, D.F., primera edición 1994, p.22.

En el manifiesto fundacional del "grupo sin número y sin nombre" se declaraba:

> *"Nuestro programa ya está: queremos abarcar las provincias de México. A todas, y agitarlas –oriflama, trofeo, bandera-. Se pide poco: el verdadero interés estético, el buceo, la inquietud, el segundo plano, la simplicidad. (....) en provincia, donde debería vivir lo esencial, lo verdadero. Médula. Corazón. Lejos del francés y del inglés. Cerca del humo. De lo complicado. De lo simple. Carácter. Diapasón."* [161]

Miembros de este grupo fueron figuras centrales del ámbito cultural de Jalisco como Efraín González Luna, uno de los principales intelectuales y abogado de la ciudad, para el cual Barragán realizó su casa y quien haría las primeras traducciones al castellano en América de Joyce y de Kafka.

La amplitud de los logros de *Bandera de Provincias*, a pesar de su corta vida, fue tal que supieron convocar también a artistas e intelectuales que actuaban en otros grupos como el "Centro Bohemio", planteando un mayor involucramiento social y una renovación de la producción cultural mexicana, rechazando la tradición académica heredada de la época "porfirista". Entre los que adherían a este grupo estaban los muralistas David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Este clima intelectual y de florecimiento de las artes que se dio en la ciudad se vería luego reflejado por las distintas concreciones de los artistas que pertenecieron a este grupo de *Bandera de Provincias*.

Es el caso de Luís Barragán y sus compañeros de generación quienes materializaron los ideales y propuestas de *Bandera de Provincias* en el campo de la arquitectura con una amplia producción edilicia. Este movimiento luego conformaría la llamada Escuela Tapatía de Arquitectura.

La Escuela Tapatía de Arquitectura fue denominada de esta manera, debido a que respondía a las características de una arquitectura local, propia del estado de Jalisco y de la ciudad de Guadalajara, de carácter regional. Se generó en torno a los arquitectos Ig-

---

[161] PALOMAR VEREA, Juan, "La casa de Efraín González Luna y Bandera de Provincias" en *LUÍS BARRAGÁN*, REVERTE EDICIONES, S.A., México, D.F., 1996. p. 58.

nacio Díaz Morales, Rafael Urzúa, Pedro Castellanos y Luís Barragán, quienes se formaron en la misma Escuela Libre de Ingenieros bajo la tutela del Ingeniero Ambrosio Ulloa.

Los integrantes de esta escuela compartían con José Vasconcelos la opción de una arquitectura nacional, pero no aceptaban la defensa que hacía Vasconcelos del estilo neocolonial como representativo del carácter nacional de México. Este rechazo era provocado por la asociación que hacían estos arquitectos tapatíos con el estilo colonial californiano en boga en el sur de California y el exceso en el uso de extravagantes azulejos, de molduras y volutas coloniales.

La Escuela Tapatía de Arquitectura optó por el uso de un diseño más abstracto en la cerámica, la interpretación local de las obras difundidas a través de los libros de Ferdinand Bac y el colorido de la paleta usado por León Bakst en la escenografía y el vestuario de los *Ballets Russes* de Diáguilev.[162]

La expansión de la ciudad de Guadalajara se da hacia fines de del siglo XIX y principios del XX. Se fue extendiendo hacia el oeste del casco urbano, donde se empezaron a establecer las llamadas "Colonias", auge de crecimiento económico y demográfico de esos años.

La gran influencia francesa impuesta durante la dictadura de Porfirio Díaz tiene su ejemplo en el primer barrio denominado "Colonia francesa", fundado hacia finales del siglo XIX, donde ya las tipologías arquitectónicas tradicionales de casas con patio central fueron siendo sustituidas por grandes villas con amplios jardines.

La nueva urbanización incorpora por primera vez en Guadalajara espacios abiertos exteriores y propone casas del tipo chalé o *maison detachée* para sus habitantes.[163]

---

[162] FRAMPTON, Kenneth, "A propósito de Barragán: formación, crítica, influencias" *en Luís Barragán. La revolución callada*….Op. cit. p. 17.

[163] PALOMAR VEREA, Juan, "Primeros muros" en *LUÍS BARRAGAN* , REVERTE EDICIONES….. Op. cit., pp. 54 y 55.

Es la época en que se imponen los distintos estilos de la tradición europea, sobre todo los provenientes de París como el neoclasicismo, el eclecticismo, asumiendo así la fisonomía de una ciudad definida como la más afrancesada de aquellos años.[164]

La tradición edilicia de Guadalajara, ciudad de provincia, había sido sencilla y austera y de una gran sabiduría en lo constructivo, ya que había sabido integrar perfectamente el legado de la tradición andaluza y castellana en un clima similar y en un paisaje y medio ambiente donde la arquitectura precolombina no había dejado prácticamente huellas.[165]

6.3 Referentes e influencias de Luis Barragán

Luís Barragán tuvo diversos referentes y recibió variadas influencias de distinto origen: de la tradición colonial mexicana, del pasado prehispánico y sus huellas dejadas en la cultura de su país, de sus propios contemporáneos, ya sean arquitectos y artistas que actuaban en México, como del vínculo y conocimiento que tenía de las obras de arquitectos, paisajistas y artistas de otros países donde se estaban generando las ideas y propuestas modernas.

Y también, en lo que interesa estudiar y remarcar en este trabajo, las influencias que asumió explícitamente y que incorporó en sus obras de la cultura islámica. El propio Barragán asume estas influencias distinguiendo que no se trata de copiar sino de estudiar los principios que han guiado a otros arquitectos a plantear determinadas soluciones a problemas específicos, para así utilizarlos en los problemas propios en México en sus distintas regiones. Las casas y jardines que está diseñando deben mostrar su modernidad y para Barragán esto significa:

> "*…que estén realizadas de acuerdo a su época y en concordancia al sitio, el programa y los materiales construidos en cada caso".*[166]

---

[164] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luís Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p. 44.

[165] PALOMAR VEREA, Juan, "Recintos de confluencia. El alquimista de la memoria" *En el mundo de Luís Barragán*, Artes de México…..Op. cit. p.21.

[166] BARRAGÁN, Luís, "Gardens for enviroment. Jardines de El Pedregal" Conferencia dada en Coronado, California en 1951. En *Luís Barragán*. *Escritos y conversaciones.* Edición al cuidado de Antonio Riggen. El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, p.40.

Será a través de su primer viaje a Europa en 1924, apenas recibido, cuando tomará contacto con las diferentes corrientes modernas que se estaban dando en ese momento.

Este viaje sería crucial para su formación como arquitecto y como ser humano sensible y marcaría de forma indeleble su trayectoria, despertando su interés por determinada arquitectura, en particular por la casa-habitación y por la arquitectura de paisaje, más concretamente por el jardín y su vínculo con la vivienda.

Dos hechos diferentes pero igualmente trascendentes sucedieron en el transcurso de ese viaje: uno fue la visita que realizó a la Alhambra y el Generalife de Granada y el otro el descubrimiento de la obra de Ferdinand Bac.

Su visita al sur de España, a Andalucía, y en particular a Granada, la Alhambra y el Generalife impactarán sobremanera en él, como lo ha reconocido en diversas oportunidades y como se verá reflejado en sus obras. En relación a ello dice:

> *"Yo me sentí bien en el sur de España, en el norte de África, en Argel, en Marruecos. Toda esa arquitectura la sentí profundamente ligada al suelo. En las casas, en Marruecos, no sabe uno dónde termina el pedazo de desierto, cuándo comienzan los constructores a sobre elevarlas, cómo emergen del propio suelo y de los muros de roca. Lo mismo podría decirse de la arquitectura popular mexicana; es parte de la tierra, nada de ella es falso (...) es que puede decirse que no tiene época".*[167]

A su vez el conocimiento de la obra de Ferdinand Bac y su corriente "mediterránea" de los jardines, donde invoca esta tradición, revalorizando los jardines realizados en Europa tanto del sur de España, Francia e Italia influyeron notablemente en Barragán como lo ha expresado en distintos escritos. [168]

---

[167] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán*. *Escritos y conversaciones*. Edición al cuidado de Antonio Riggen…..Op. cit., p. 110.

[168] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán*. *Escritos y Conversaciones*.....Op. cit. pp. 79 y 80.

6.3.1 Visita a la Alhambra y el Generalife en Granada

Queda sumamente impactado con esta arquitectura y sus jardines. Esta influencia será reconocida por el propio Barragán en múltiples oportunidades explícitamente. En particular en su discurso de aceptación del premio Pritzker, el cual le fuera otorgado en 1980 en Estados Unidos de Norteamérica (USA). En esta oportunidad hace mención concreta a la Alhambra y el significado que para él ha tenido a lo largo de toda su trayectoria como arquitecto.[169]

Y lo más importante es cómo esta influencia se verá reflejada en su obra con distintas características según las etapas que esté transitando a lo largo de su extensa y rica carrera como realizador.

En la primera etapa, entre los años 1925 (a su regreso del primer viaje) y hasta mediados de la década de 1930, proyecta y construye varias casas en su ciudad natal Guadalajara, en las cuales se manifiestan, a nivel del lenguaje, traslaciones de manera más literal. No obstante se encuentran algunos componentes de la arquitectura islámica como se verá al estudiar más adelante los ejemplos concretos como la Casa de Efraín González Luna (1928) y la Casa Cristo (1929) en profundidad, entre otras de las cuales se hará mención.

En una etapa posterior, ya instalado en Ciudad de México y hacia mediados del siglo XX, será cuando incorpore más cabalmente los componentes característicos de la arquitectura islámica de forma sincrética, absorbiendo también componentes de la arquitectura moderna. Es el caso emblemático de su propia casa-estudio en Tacubaya de 1947, la cual se estudiará también en profundidad más adelante.

Barragán reformula así de manera particular y singular los distintos referentes y aportes de una arquitectura distinta a la occidental como es la islámica y cuyo primer contacto, imperecedero y que lo marcará para siempre, se produce con su visita al complejo edilicio granadino en 1924. A su vez hallará en este lugar la materialización de su idea y percepción de belleza en relación a la arquitectura y el paisaje (Fig.6.1 y 6.2).

---

[169] BARRAGÁN, Luís, "Discurso de aceptación del Premio". En *Luís Barragán. Escritos y conversaciones*....Op. cit. p. 60.

6.3.2 Descubrimiento de la obra de Ferdinand Bac

Ferdinand Bac (1859-1952) nació en Alemania, pero estudió y se formó en Francia, en la *École de Beaux Arts* de París. Publicó dos libros ilustrados *Jardins enchantés* y *Les Colombiéres* en 1925, año en el cual Barragán se encuentra en París, en su primer viaje a Europa. Barragán toma un primer contacto con la obra de F. Bac, a través de estos dos libros y queda impactado con la personalidad, las ideas y la estética del mismo.

Barragán vio en Bac el vínculo con la llamada arquitectura mediterránea. Ferdinand Bac planteaba, en su obra de jardines y arquitectura, revalorar las formas nacidas en el Mediterráneo, despojándolas de su carácter temporal y local, buscando la esencia y la síntesis que reunifique a todas en una sola familia, ligada por la geografía, el clima y los orígenes culturales.

Esta idea de "mediterranismo" implicaba aunar tendencias culturales y formas arquitectónicas y de jardines que abarcaba el sur de Francia, España, Italia y el Norte de África, o sea la cuenca del Mediterráneo occidental. Este escenario ambiental tenía elementos formales comunes en su utilización y/o disposición como: el tejado o cubierta de teja, la fuerte definición de los planos, el patio con su fuente, el mosaico de colores y el uso de los materiales locales. [170]

Lo que más atendió Luis Barragán de Ferdinand Bac fueron, sobre todo, sus escritos e ilustraciones, pues a través de ellos pudo interpretar las emociones profundas que le despertaban los paisajes de Andalucía, las albercas de agua, los jardines de la Alhambra y el Generalife.

Barragán definió a F. Bac diciendo que éste a pesar de ser francés, en el diseño de jardines y como arquitecto, fue más español y norteafricano que francés y de ahí que el propio Bac haya llamado a su arquitectura "mediterránea"[171] (Fig.6.3 a 6.6).

---

[170] TREIB, Marc, "Un escenario para la soledad: el paisaje de Luís Barragán" en *Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit., p. 118.

[171] ORENDÁIN, María Emilia, *En busca de Luís Barragán. El recorrido de la simplicidad.* Ediciones de la Noche, Guadalajara, México, 2004, p.30.

El sur de España primero y luego Francia, por medio de la lengua y su cultura literaria, le habían permitido el acceso a Bac y habían ampliado el universo artístico de Barragán, extendiéndolo hacia el mundo islámico del Norte de África y más tarde, aún más lejos hacia el África negra.

El calificativo de "mediterráneo" incluía para Barragán las arquitecturas pertenecientes a otros lugares geográficos reunidas por características similares que él vinculaba con la arquitectura tradicional mexicana.[172]

Jean C. N. Forestier

Algunos aspectos de esta concepción fueron compartidos por Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930) y sus ideas transmitidas en su libro *Jardin: Carnet de plans et des dessins* publicado en 1920. Forestier fue contemporáneo de Ferdinand Bac y al igual que él compartía la idea de revalorizar el paisaje y la arquitectura mediterránea.

En las primeras tres décadas del siglo XX tuvo una importante actuación en el diseño de parques y jardines de ciudades como Sevilla, Barcelona y Lisboa; incursionó también en el Norte de África, en ciudades como Marrakech y Rabat y en América Latina en la Habana y Buenos Aires, para las cuales hizo planteos urbanísticos. Es de destacar la realización del proyecto del Parque de María Luisa en Sevilla en 1914 y su trabajo para la exposición Iberoamericana de 1929 en esta ciudad.

No está claro si existió una relación directa entre Barragán y Forestier. Parece ser que Ferdinand Bac recomendó a Barragán ver el trabajo de Forestier, pudiendo apreciar las ideas y principios del paisaje del Mediterráneo aplicados en trabajos concretos.

Para Forestier los jardines eran lugares simbólicos capaces de satisfacer y deleitar, estableciendo a través de la naturaleza la comunicación con la belleza. Tomó como referente el jardín hispanomusulmán, teniendo como premisa que la utilidad y la belleza son compatibles en tanto hagan la vida placentera.

---

[172] ALFARO, Alfonso, "Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luís Barragán". *En el mundo de Luís Barragán, Artes de México*…..Op. cit. p.41.

Desde su visión el mediterranismo representa el puente entre la tradición y el presente y los jardines son un componente esencial del mundo moderno. En su concepción del jardín la imaginación juega un rol preponderante, a pesar de plantear composiciones simples para sus proyectos. Mostró especial atención a la incidencia de la luz, a los colores de las plantas, a los efectos del espacio y los sentidos, en relación con el entorno natural inmediato y con el paisaje.[173]

Ferdinand Bac también creía en la posibilidad de incorporar el pasado místico al mundo contemporáneo, pero mientras que Forestier concebía el jardín mediterráneo con un cometido esencialmente estético, para Bac tenía una función mucho más trascendente: cumplía una función metafísica.

Para Bac los jardines debían transmitir misterio, magia y encantamiento permitiendo, al visitante que ingresaba en ellos, descubrir sensaciones y aspectos profundos de su propia identidad. Los jardines eran espacios donde se podía hallar tranquilidad, intimidad y disfrute de la naturaleza y sobre todo el encuentro con la belleza.

Luís Barragán quedó fascinado con esta visión y la hizo suya, compartiendo los mismos principios que Bac. De ahí que éste fuera tan influyente en su carrera, reconociéndolo explícitamente cuando menciona el efecto que le causaron sus jardines:

> *"(…) Para mi ese gusto por los jardines fue una especie de liberación de muchas cosas tradicionales porque en la jardinería se puede ejercer la imaginación y eso le ayuda a uno a olvidarse un poco del academicismo en la arquitectura y permite mucha más libertad. Para crear un jardín se busca un ambiente mágico…"*[174]

Dos aspectos importantes de esta cita es necesario remarcar. Por un lado el valor que tiene para Barragán la imaginación: en el trabajo de diseño de jardines es posible poten-

---

[173]DE OBALDÍA, Marcela, Tesis de Maestría: *Towards establishing a process for preserving historic landscapes in Mexico: the Casa Cristo gardens in Guadalajara, Jalisco, Mexico.*, Universidad de Louisiana, USA, 2002.

[174] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán*. *Escritos y Conversaciones*…Op. cit. p. 75.

ciar la imaginación, ésta fluye muy libremente, y se pueden lograr los recursos que generen la magia y el misterio. El valor de la imaginación le acompañará en toda su trayectoria y lo acercará a corrientes de vanguardia como el surrealismo y a artistas y pintores, como el caso Jesús "Chucho" Reyes, que tomaron caminos similares.

Por otra parte el gusto por el diseño de jardines le hizo transitar por caminos distintos al academicismo francés en la arquitectura, el cual era predominante en esa época en especial en Guadalajara. Los espacios amplios pero recogidos, los volúmenes macizos y las líneas puras, las texturas simples eran características comunes de la arquitectura de la provincia mexicana y del Norte de África:

> "*Han sido para mí motivo de permanente inspiración las lecciones que encierra la arquitectura popular de la provincia mexicana. Sus paredes blanqueadas con cal, la tranquilidad de sus patios y huertas, el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales. Y existe un profundo vínculo histórico entre esas enseñanzas y las de los pueblos del norte de África y de Marruecos, también éstos han enriquecido mi percepción de la belleza en la simpleza arquitectónica".*[175]

6.3.3 Interés por la casa y el paisaje del Norte de África

En su primer viaje a Europa en 1924 y 1925 compró, además de los dos libros de Ferdinand Bac: *Jardins Enchantés y Les Colombiéres,* otros diversos libros de villas de Marruecos y Túnez, que muestran el temprano interés de Barragán por el hábitat magrebí, de la aldea, de la ciudad y del paisaje:

> *"(...) Compré libros sobre la casa en el Norte de África, que es una casa a base de patios y de enorme alegría, de alegría en el interior y de señorío en el exterior, patios para hacer una vida como la que hemos hecho en la provincia noso-*

[175] BARRAGÁN, Luís, "Discurso de aceptación del Premio Pritzker", 1980, en *Luís Barragán. Escritos y Conversaciones……* Op. cit., pp. 60 y 61.

tros, no tanto ahora como antes, la vida que se hace todavía en Guadalajara o Zapotlán".[176]

En el archivo personal de Luis Barragán consultado en febrero del año 2008, en la casa-estudio Luís Barragán sede de la Fundación de Arquitectura Tapatía en ciudad de México, pude comprobar que dentro del catálogo de libros pertenecientes a su biblioteca se encuentran varios sobre el Norte de África y de este período de su primer viaje a Europa, relacionados con la temática de la tesis.

Es el caso de *Nordafrika. Trípolis. Tunis. Algier. Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben.*, de Lehnert, Landrock y Ernst Kühnd, Berlín, publicación alemana de la editorial Wasmuth, 1924, (240 pp.).

L´habitation tunisienne de V.Valensi, París, editorial Ch. Massin & Cic., 1928, (40 hojas de láminas). Esta publicación seguramente la adquirió por encargo, dada la fecha, estando ya de regreso y en actividad profesional en Guadalajara.

Otro libro sobre antropología, que seguramente compró en este primer viaje a París, es: *Charles de Foucauld explorateur du Maroc, ermite au Sahara*, de René Bazin, París, Librarie Plon, 1921, (478 pp.). [177]

Este interés por otras culturas no occidentales, y en particular por la arquitectura, su relación con el paisaje y la forma de vida a la que responde, la mantendrá a lo largo de toda su vida como lo atestigua el amplio contenido de su acervo bibliográfico.

---

[176] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán*. *Escritos y Conversaciones*.....Op. cit., pp. 73 y 74.

[177] Datos extraídos del archivo de la Biblioteca de Luís Barragán en su casa-estudio, sede de la Fundación de Arquitectura Tapatía en México, D.F. en febrero del 2008.

6.4 Formación de Luís Barragán

6.4.1 Los primeros años y los estudios académicos

Luís Barragán nació y creció en la ciudad de Guadalajara, capital del estado de Jalisco, proveniente de una acaudalada familia de terratenientes muy conservadora y de fuertes convicciones religiosas.

Su infancia, adolescencia y parte de su vida adulta transcurrió entre la ciudad de Guadalajara, la hacienda de su familia "Los Corrales" situada en la Sierra del Tigre y los períodos de estancia en la casa familiar en la ciudad de Chapala, reconocido centro de vacaciones preferido de la burguesía jalisciense y de los grandes hacendados mexicanos para descansar y relacionarse socialmente.

En diciembre de 1923 Barragán se gradúa como ingeniero civil en la Escuela Libre de Ingenieros en Guadalajara, a cargo del ingeniero Ambrosio Ulloa. Había ingresado a la misma en 1919, luego de culminar el ciclo de Preparatoria. Se formó en una Escuela adecuada a las necesidades de la época en su ciudad, que era esencialmente dar respuesta a la infraestructura agrícola y la construcción edilicia.

En esa época no había en Guadalajara un centro de estudios para realizar la carrera de Arquitectura, cumpliendo ese rol en forma precaria la Facultad de Ingeniería. Una vez culminada la carrera de ingeniería se podía seguir estudiando para obtener el título de arquitecto. Para ello se dictaban algunas clases de Dibujo, Historia del Arte, Composición y se requería la presentación de proyectos como trabajo final de tesis.

Barragán transitó por todas estas etapas, siendo el profesor Agustín Basave quien aprobó su tesis final. Agustín Basave, un arquitecto recibido en Estados Unidos, fue quien despertó el interés y la vocación en él, y en la de otros estudiantes, por la arquitectura y por las artes en general a través de sus clases magistrales.

En 1924 realiza su primer viaje a Europa y lo hace en grupo, con A. Basave entre otros, pero decide alargar su estancia y retornar al año siguiente solo.

Para cuando regresa de Europa ya la "Facultad de Arquitectura" no existía más, por lo que se queda sin el título.[178] No obstante ello la formación de la carrera de ingeniería era muy completa y habilitaba a aquéllos que tuvieran vocación por la arquitectura a desarrollarla por su cuenta. Por lo que Barragán terminará siendo arquitecto por vocación y formación, sin título académico.

La Facultad de Arquitectura de Guadalajara se creará años más tarde, en 1948, por iniciativa del arquitecto Ignacio Díaz Morales, colega y amigo suyo e integrante de la Escuela Tapatía de Arquitectura.

6.4.2 Los viajes y el conocimiento directo de las obras

El primer viaje a Europa en 1924

Barragán emprende su primer viaje a Europa en mayo de 1924, apenas culminada la carrera de ingeniería civil y como recompensa paterna por dicho acontecimiento.

Como él mismo lo ha manifestado fue un viaje de placer, por algunos países europeos, cuyo motivo principal era el conocimiento general de la historia del arte de los distintos lugares, pero sin ninguna actividad académica específica.[179]

Su estancia europea, visitando Francia, España, Italia y Grecia, se extiende por un año y medio, regresando a Guadalajara en octubre de 1925.

La Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925

En 1925 Barragán se encuentra en París. Es un año muy especial y distinto a los demás, es el año en que tuvo lugar la Exposición Internacional de Artes Decorativas en esa ciudad. Esta exposición marcó un hito muy importante en el desarrollo del arte y la arquitectura del siglo XX, quedando ligada a un "estilo 1925" y sobre todo a la consolidación del estilo *art- decó*. En ella supieron convivir las diversas corrientes de vanguardia, así como los últimos resabios decimonónicos, participando numerosos arquitectos, diseña-

[178] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán*…Op. cit. p. 72.
[179] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán*.…Op. cit. p. 73.

dores de interiores, artistas decoradores y empresas de producción de objetos de arte, de equipamiento y de diversos tipos de utensilios.

Entre los arquitectos que presentaron sus obras, y también algunos de los pabellones representativos de sus respectivos países en la Exposición estaban Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Konstantin Melnikov y el austríaco Frederick Kiesler, entre otros.

Con Frederick Kiesler se encontraría más tarde, en 1931 en Nueva York, y mantendría una relación muy fructífera de intercambio y reflexiones sobre la arquitectura moderna. Sin embargo, no hay documentación fehaciente que indique una atención especial por parte de Barragán hacia las obras de estos arquitectos vanguardistas.[180] Incluso años después, en la entrevista con Ramírez Ugarte de 1962, continúa refiriéndose a la mala influencia dejada en la arquitectura por la Exposición de Artes Decorativas de 1925, que se prolongó hasta principios de la Segunda Guerra Mundial.[181]

En París y en la misma Exposición hubo también proyectos paisajísticos innovadores que proponían una nueva relación de arquitectura y urbanismo con el jardín moderno, entre ellos estaban el de Albert Laprade, de Peter Behrens, Robert Mallet-Stevens y de Gabriel Guevrékian. Pero para Barragán estas personalidades no eran de interés en ese momento, incluso critica fuertemente la Exposición a su regreso a México a fines de 1925, según testimonio de Ignacio Díaz Morales, quien menciona que Barragán se refirió a la misma diciendo: "que no había dónde poner los ojos, porque donde quiera era una ofensa".[182]

Es importante destacar la presencia en la Exposición de Albert Laprade (1883-1978), arquitecto y paisajista francés, que compartió similar interés con Barragán por la arquitectura y el paisaje del Mediterráneo y en particular del Norte de África, e incluso tuvo una intensa actividad como arquitecto y urbanista en Casablanca, Marruecos, hacia fines

---

[180] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luís Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. pp. 45 y 64.

[181] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán*. *Escritos y Conversaciones*.....Op. cit. p.78.

[182] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo…Op. cit. p. 45.

de 1910. Fue un excelente dibujante, demostrándolo con la gran serie de croquis de arquitectura que realizó de distintos países y ciudades.[183]

Posteriormente Barragán integró en su biblioteca la obra de Laprade, dada la afinidad de visiones sobre el mundo mediterráneo, como lo demuestra la presencia de uno de sus libros en su casa-estudio de México D.F.: *Croquis Europe Meridionale et Asie Mineure*, París, editorial Vincent Freal et Cie., 1952, (100 pp.).

El segundo viaje a Europa

En 1931 vuelve a viajar a Europa para una estancia más corta de dos a tres meses. Durante ese periodo visita en el sur de Francia a *Les Colombiéres,* realización muy apreciada por él de F. Bac. Encuentra gran afinidad e interés común entre las miradas de Bac y la suya propia frente a la arquitectura y el paisaje: la revalorización de la cultura "mediterránea" al hacer arquitectura, urbanismo y paisaje (Fig.6.7 y 6.8).

El tercer viaje a Europa y el Norte de África

En 1952 realiza un tercer viaje a Europa, el Norte de África y USA.

Es de destacar su viaje a Marruecos y el haber realizado la ruta de las *casbahs* en las inmediaciones del desierto del Sahara, con cuyo paisaje y sus habitantes quedó fascinado, dada la perfecta armonía existente entre ellos:

> "*(..) Un viaje que hice al África ha sido el viaje que más me ha impresionado en mi vida; es donde vi las construcciones que se llaman ´casbahs´, en el norte del desierto del Sahara, al sur de Marruecos. Es lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, al ambiente de la atmósfera, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia; es decir en-*

[183] LAPRADE, Albert, arquitecto y urbanista francés. Dedicó una serie a *Apuntes de viaje por España, Portugal y Marruecos (1916-1958)* donde registra monumentos y construcciones comunes de las distintas ciudades, los detalles más característicos de ellas, incluidos sus pobladores. En especial dedica varias láminas a la Alhambra y el Generalife en Granada con especificaciones de los materiales usados en los mismos, sus inscripciones, sus usos e historia. Ciudades de Marruecos también tienen especial lugar como Meknés y Rabat.

contré ahí la integración perfecta de su religión con todo el ambiente en que viven y las cosas físicas que tocan."[184]

Mathías Goeritz, artista alemán, colaborador y amigo de Barragán, hizo el viaje con él a Marruecos. Ambos compartían una visión metafísica y mística de la existencia humana y se interesaron por los aspectos espirituales que siempre trataron de plasmar en sus realizaciones artísticas. Tanto Goeritz como Barragán encontraron en el sur de España y el Norte de África, en particular Marruecos, una gran similitud y confluencia frente a sus inquietudes artísticas y existenciales. En Marruecos vieron materializado todo aquello que aspiraban alcanzar en sus realizaciones: la armonía, la belleza, la sencillez, la austeridad, la autenticidad, la paz interior, la espiritualidad (Fig.6.9 a 6.12).

Barragán le escribe cartas y postales a su amigo Jesús "Chucho" Reyes desde Marruecos, detallando con entusiasmo sus impresiones y mencionando a estos pueblos como detenidos en el tiempo, valorando su grado "primitivo":

"*Los mercados, son verdaderamente teatros al aire libre con muchos grupos de danzas (negras y bereberes) llenos de animación y de color, (...). Me imagino que este rincón del mundo está igual que hace mil años. (....). Las casas son de piedra con escudos enormes y herrería magnífica y además muchos muros lisos de cal y los techos tejados como los de Zacapoxtla....*[185]

El cuarto viaje a Europa

En 1964 hace su cuarto viaje a Europa con el arquitecto Sordo Madaleno, para interiorizarse en la planificación urbana, debido al encargo hecho por el Vaticano para el proyecto urbano de la ciudad de Lomas Verdes para cien mil habitantes.

---

[184] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán. Escritos y Conversaciones.* …Op. cit. pp. 87 y 88.

[185] TERRAGNI, Emilia, "El arte en la arquitectura" en *Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. pp. 241- 242.

6.5 Su biblioteca: los libros y manuscritos de su acervo

Barragán compró en todos sus viajes gran cantidad de libros de arquitectura y diversas disciplinas afines, para sí mismo y para regalar a sus colegas y amigos. Permanentemente siguió ampliando su biblioteca y su acervo bibliográfico, encargando también libros al exterior a través de conexiones ya hechas y que le permitieron continuar estimulando su formación en la arquitectura y satisfaciendo su curiosidad en las distintas áreas del conocimiento que lo complementaron en su desarrollo como ser humano.

Esta bibliografía que forma parte de su biblioteca, hoy perteneciente a la Fundación de Arquitectura Tapatía, fue una fuente de inspiración y referencia fundamental a lo largo de su toda su trayectoria, reflejándose en su obra construida.

La importancia de este acervo radica en que muestra fielmente los intereses, las ideas, las aspiraciones, y las acciones y realizaciones concretas durante las diversas etapas de su vida y es una notable fuente de conocimiento de su vida y obra, así como del desarrollo de la Arquitectura Moderna, de la vivienda, del jardín y del paisaje de ese período histórico en México.

En su biblioteca se encuentran una diversidad de libros sobre arquitectura, jardines, paisaje, geografía, antropología, literatura, poesía y filosofía; y otros manuscritos como la correspondencia personal con sus colegas y amigos entre ellos Ignacio Díaz Morales, Rafael Urzúa, José Clemente Orozco y Ferdinand Bac.

En lo que respecta a la temática de la tesis y al material bibliográfico en relación a ella, atesorado por Barragán a lo largo de su vida, se han mencionado algunos de ellos y se continuará haciéndolo, a lo largo de este trabajo, cuando así lo ameriten.

6.6 Las artes plásticas y su vínculo con la arquitectura de Barragán

Desde sus inicios, en Guadalajara, Luis Barragán estuvo vinculado a las artes plásticas y la literatura, y en general al círculo de intelectuales, que en un primer momento se formó en torno a la revista cultural quincenal *Bandera de Provincias*.

Incluso uno de sus principales clientes, para quien hizo su casa, fue el licenciado Efraín González Luna, prominente intelectual de la sociedad jalisciense de la época, como ya se ha mencionado.

Su vínculo con **José Clemente Orozco** (1883-1949), reconocido muralista originario de Jalisco, fue continuo como lo testimonia la correspondencia que mantuvieron a lo largo de los años. La revista *Bandera de Provincias,* referente cultural de la época en Guadalajara, describió a Orozco como un verdadero representante del ser mexicano y más aún del auténtico tapatío, a la vez de tener la cualidad de ser muy moderno.

En su pasaje por Nueva York, donde permaneció tres meses antes de su segundo viaje a Europa, Barragán tiene un contacto permanente con Juan Clemente Orozco, quien estaba residiendo en esa ciudad y trabajando en un mural para cuya realización había sido contratado. Orozco planteaba que el arte del Nuevo Mundo debe dejar las antiguas tradiciones y crear su propia producción acorde con su tiempo y lugar, más allá del valor moral común, humano y universal de todas las razas y todos los tiempos. [186]

A través de Orozco se contactó con otro protagonista importante de su tiempo: el arquitecto austriaco Frederick Kiesler, un referente de las búsquedas de la arquitectura de vanguardia europea en Estados Unidos.

Barragán quedó fascinado con la sensibilidad para los colores y las texturas de **Jesús "Chucho" Reyes** (1880-1977) y lo llamó como asesor estético para su proyecto de jardines del Pedregal en ciudad de México. Se habían conocido cuando todavía vivían en Guadalajara, ya que ambos habían nacido en la misma ciudad.

Solía pedir la colaboración de Reyes para la decoración de las casas que estaba realizando en Guadalajara y éste le proporcionaba objetos antiguos o artesanías para las mismas. Al mudarse a ciudad de México, Chucho Reyes se dedica exclusivamente a la pintura y a sus "papeles de china", técnica muy particular con la cual experimenta con

[186] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luís Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p. 51.

diversidad de colores. La relación de Barragán con Chucho Reyes será constante y a lo largo del tiempo será su colaborador y amigo.[187]

Luís Barragán le asigna un papel primordial a Chucho Reyes en relación al uso del color en su obra de arquitectura, así como en la de sus contemporáneos. En una entrevista a la pregunta de a quién consideraría un maestro, sin vacilación responde:

> *"Yo creo que a Chucho Reyes; él ha sido maestro de todas las personas que nos interesamos por la plástica contemporánea, como pueden serlo Rivera, Soriano y Siqueiros – quienes llaman maestro a Jesús Reyes Ferreira-. Es el pintor que mejor nos hizo comprender el color mexicano e influyó definitivamente en nuestro gusto".*[188]

El interés de Barragán por **el surrealismo y en particular por Giorgio De Chirico** (1888-1978) se sustenta en que a través de su arte provoca en el espectador la imaginación y la invocación a la imaginación en la arquitectura es un aspecto fundamental, pues es un camino para alcanzar la belleza, a través de la cual se logra el placer. [189]

Hacia octubre de 1949 llega a México **Mathías Goeritz** (1915-1990), artista alemán, doctorado en Historia del Arte en Berlín, quien es convocado con otros profesores extranjeros por Ignacio Díaz Morales para formar parte del plantel docente de la recién inaugurada Facultad de Arquitectura de Guadalajara.

Desde los primeros encuentros de Goeritz con Barragán nace una amistad espontánea, debido sobre todo a la afinidad artística que comparten y que luego los llevará a trabajar juntos en proyectos de gran envergadura como la urbanización de Jardines del Pedregal.

Barragán encontró en Goeritz a un artista moderno, formado en contacto con las vanguardias europeas y, al mismo tiempo con el interés y la fascinación en la sensualidad de ese mundo cultural mediterráneo, del cual Barragán había quedado indisolublemente

---

[187] TERRAGNI, Emilia, "El arte en la arquitectura" en *Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p. 241.

[188] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán*. *Escritos y*….Op. cit. p. 119.

[189] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán*. *Escritos y*….Op. cit. p. 112.

prendado desde su primer viaje a Europa, al visitar en Granada la Alhambra y el Generalife y tener conocimiento, en París, de la obra de Ferdinand Bac.[190]

Mathías Goeritz antes de viajar a México había tenido sus experiencias vitales en el Norte de África, en particular en Marruecos donde permaneció entre 1941 a 1945. Durante estos años, vivió en Tetuán donde fue catedrático del Centro de Estudios Marroquíes e impartió clases de Historia del Arte en Tánger. En 1945 se estableció en Granada, donde expuso su obra por vez primera, y ejerció la docencia por un período considerable. En 1948, y antes de dejar España definitivamente, visita las cuevas de Altamira, con cuyas pinturas rupestres queda impactado, y funda ese año junto con otros artistas españoles la Escuela de Altamira.[191] Es decir que Goeritz compartía con Barragán, en ese momento, una visión del mundo y del arte similar, en cuanto al interés y la sensibilidad para con la cultura mediterránea.

El término de arquitectura emocional y su definición son debidos al propio Mathías Goeritz, autor del *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, publicado en 1954. Un año antes se había inaugurado el edificio sede del Museo Experimental El Eco en Ciudad de México D.F., una de sus obras más significativas.

En el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* se establece la importancia de que la arquitectura genere emoción. Es fundamental volver a crear dentro de la arquitectura moderna emociones síquicas en el hombre. Sólo de esta manera se convertirá en obra de arte. Goeritz realiza una crítica al "funcionalismo" reinante en la arquitectura del momento, indicando que la salida del mismo no es el formalismo, ni el regionalismo orgánico, sino una arquitectura integrada con las artes plásticas que satisfaga todas las necesidades funcionales y estéticas, pero además promueva la elevación espiritual del ser humano, en definitiva provoque emociones.[192]

---

[190] TERRAGNI, Emilia, "El arte en la arquitectura" en *Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. pp. 244 y 245.

[191] Museo Experimental El Eco, en http://www.eleco.unam.mx/sitio/index.php/el-eco-contenido/mision, consultada el 25 de enero 2013.

[192] GOERITZ, Mathías, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional"*, en Luís Barragán*. *Escritos y Conversaciones.* …Op. cit. pp. 197-200.

Es con esta visión de la arquitectura que Barragán estuvo plenamente de acuerdo y que había buscado desde sus inicios y durante toda su trayectoria en la realización de su obra: provocar emociones.

6.7 Componentes islámicos en la obra de Barragán. Análisis e identificación de los mismos

Para abordar el estudio de la obra proyectada y, sobre todo, realizada de Luis Barragán y en estrecha relación con la temática planteada en el trabajo de la tesis será importante atender dos áreas en las cuales fundamentalmente trabajó y desarrolló y donde se podrán visualizar e identificar más claramente los componentes de la arquitectura islámica.

Estas dos áreas son la primera: **los programas residenciales,** en particular **la vivienda-unifamiliar**, y la segunda: **el jardín** y, sobre todo, el que interesa estudiar aquí es aquél **directamente vinculado a la casa o residencia.**

Tanto en un caso como el otro hay suficiente material para desarrollar el vínculo planteado en este trabajo de investigación de tesis, sustentando el mismo en el pensamiento y obra del propio Luis Barragán, a través de las imágenes, de los libros, de la vivencia espacial de sus propias obras, de su biblioteca, de las entrevistas realizadas a personas idóneas, o sea ir siguiendo la metodología propuesta al inicio del trabajo.

En definitiva se trata de analizar cuestiones principales de la obra de Barragán en la cual él materializó aquello que observó y en lo cual se inspiró, integrando los componentes de la arquitectura y del jardín islámico, y comprobar cómo definitivamente lo interpretó e incorporó en su obra realizada.

Debido a su rico legado arquitectónico se tomarán aquellas obras en las cuales se pueden identificar claramente los componentes islámicos incorporados sincréticamente en ellas.

Será sobre todo en su primera etapa, la de sus años de trabajo como arquitecto en su ciudad natal de Guadalajara y en el estado de Jalisco, a su regreso de su primer viaje a Europa que tanto lo impactara, donde se verán reflejados algunos de los componentes islámicos, a veces de manera literal.

En esta etapa, que se extiende aproximadamente entre 1927 a 1935, Barragán realizará una gran cantidad de viviendas unifamiliares mayormente para figuras prominentes de la sociedad jalisciense. De este periodo se estudiarán en profundidad: la Casa González Luna de 1928 y la Casa Cristo de 1929, por considerarlas las más representativas del mismo y del tema elegido para la tesis.

Posteriormente y hacia 1947 con la realización de su casa-estudio en Tacubaya, ciudad de México D.F., estos componentes islámicos se materializarán de forma distinta. Es ésta la etapa más madura de Barragán, y más precisamente es ésta la obra en la cual Barragán aplicando los principios de la Arquitectura Moderna, integra a su vez los componentes islámicos, concretando una obra arquitectónica de perfecta armonía y síntesis de ambos universos culturales. Por lo tanto, será esta obra la que se estudiará en profundidad, con una óptica distinta y haciendo hincapié en los aspectos esenciales de la misma relacionados con el tema.

6.7.1 La concepción del espacio interior

El concepto del espacio interior que maneja Barragán tanto en sus casas, como en el diseño de sus jardines es el primer componente a relacionar.

Trató de interpretar las necesidades de su cliente y futuros habitantes de sus casas y de inculcarles su gusto especial para con la vivienda y la privacidad de la misma. Para Barragán la vida interior del ser humano y su privacidad e intimidad son fundamentales y el primer ámbito donde se deben materializar es en la vivienda, en la casa donde el hombre habita. Está convencido de la necesidad que tiene el individuo de vivir en un ámbito donde prime la intimidad y privacidad, donde el hombre pueda estar consigo mismo.[193]

En su concepción de vida, de cómo el ser humano logra alcanzar la paz interior, la espiritualidad, una vida armónica y placentera, está la incidencia del espacio construido en las distintas escalas, ya sea a nivel de la casa unifamiliar y del jardín, del edificio, de la arquitectura de paisaje y de la ciudad.

---

[193] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán. Escritos y conversaciones*....Op. cit. p.113.

Para Barragán la importancia de la religión en el hombre está estrechamente vinculada a la forma de vida y a su concepción del espacio interior y del paisaje. Es lo que él comprobó en su viaje a Marruecos, realizado en 1952, donde encontró una perfecta armonía del paisaje con el hombre: una forma de vida acorde con su medio ambiente en lo que tiene que ver con la vivienda, los materiales de construcción, la vestimenta, es donde halló una respuesta perfecta con las creencias religiosas de su gente.

Existe un gran misticismo en su postura, al creer que estas sociedades de oriente, no occidentales, son producto de esa combinación perfecta y armónica entre el hombre, en forma genérica, su hábitat y el paisaje. Esta forma de vida, lógicamente no de igual manera pero si en lo esencial, es el paradigma, es lo que él trató de lograr con su arquitectura. A su vez hizo una fuerte crítica a la forma de vida del hombre moderno en la sociedad de su momento.[194]

Estaba convencido del poder de la arquitectura: para él la arquitectura puede y debe lograr dar el bienestar al ser humano en su individualidad. En este sentido tiene un punto importante en común con los ideales y principios de la Arquitectura Moderna y es en la creencia del poder que tiene la arquitectura para hacer del individuo un hombre mejor. La arquitectura y su entorno, el medio ambiente y el paisaje, es lo primordial para que el ser humano pueda realizarse material y sobre todo espiritualmente y encontrarse consigo mismo.

La gran diferencia con las posturas de las vanguardias europeas y los postulados de los arquitectos de su época e incluso de los artistas y arquitectos de su propio medio, es que siempre pensó y se refirió al hombre como individuo y no en su colectivo, o sea, en la sociedad en que estaba inmerso. No consideró al hombre en su contexto social y político, no planteó el cambio de la sociedad a través de la arquitectura como sí lo hicieron otros artistas y arquitectos de vanguardia contemporáneos a él, de otras partes del mundo europeo y de su propio país.

---

[194] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán. Escritos y Conversaciones.* …Op. cit. pp. 84 - 88.

Para Barragán a través de la arquitectura se puede alcanzar la belleza y éste es uno de los objetivos primeros de la misma; y el alcanzar la belleza implica provocar placer.[195]

Es este aspecto de generar placer, apelando a todos los sentidos: del sonido, del aroma, de la vista, del tacto, con el que se sintió más identificado y conmovido de la arquitectura islámica. Es lo que experimentó, vio y sintió, cuando visitó por primera vez, en 1924, la Alhambra y el Generalife. En ese lugar se encontró con una arquitectura vinculada al paisaje, maravillosa y perfecta, donde el hombre alcanza el placer a través de los sentidos.

Es una arquitectura que independientemente de resolver lo que tiene que ver con lo funcional, apela sobre todo a los sentidos y alcanza la máxima belleza provocando placer. Pero alcanzar el placer no significa un deseo puramente hedonista, pues por el camino de los sentidos se puede también, lograr metas superiores y platónicamente alcanzar lo trascendente.[196]

Sintió que en ese lugar y en la arquitectura granadina, se habían materializado magistralmente los aspectos sensitivos y espirituales del ser humano, (pasando ya al plano metafísico), con la sabia utilización de los recursos arquitectónicos y la integración de la naturaleza, aspectos que luego se verán reflejados en distintas etapas de su carrera como diseñador.

Barragán ha tenido siempre la tendencia a buscar la emotividad, a generar emociones en el ser humano y al crear sus ambientes busca el misterio, la magia y el enigma.

En la materialización de su obra, y desde sus inicios en Guadalajara, estuvo presente el carácter introspectivo de la vivienda, donde en la fachada se percibe la potencia de los muros, con pocas aberturas, y donde la separación de interior y exterior se patentiza, al ingresar y descubrir los distintos ambientes de la vivienda.

---

[195] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán*. *Escritos y conversaciones*....Op. cit. p.111.

[196] CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental. I. De Grecia al Islam* .Edición octubre 2000, Madrid, España. p. 355

Esta condición de valoración de la introspección de la vivienda, del cuidado de la privacidad de sus habitantes se verá reflejada arquitectónicamente.

En el diseño y la realización de sus casas, tendrán siempre prioridad los espacios interiores y el muro como envolvente exterior prácticamente sin aberturas. La riqueza espacial se dará esencialmente en el interior haciendo uso de diversos recursos como la vegetación, el agua, las fuentes. Hay aquí una similitud muy grande con la concepción espacial de la arquitectura islámica.

6.7.2 El patio

El patio es el tipo usado por Barragán en prácticamente todas sus casas, y como se vio en el caso anterior, está estrechamente vinculado con la concepción introvertida de cómo tiene que ser la vida privada en la vivienda.

La definición tradicional de un patio es la de un espacio cerrado con paredes o galerías que en las casas y otros edificios se deja abierto, estando las dimensiones laterales definidas, pero no así su altura que es ilimitada. Este espacio interior abierto ha representado para el hombre de diversas culturas y desde épocas ancestrales el paraíso.

A este aspecto de carácter religioso hay que unirle el ambiental por el microclima conseguido, el psicológico por el espacio de privacidad e introspección que genera y el económico por la mayor densidad urbana que permite, todo lo cual justifica la adopción de la casa patio oriental por parte de Occidente.[197]

El patio será el núcleo generador o germinal de la denominada casa meridional, teniendo un valor simbólico muy importante, capaz de adueñarse del suelo y constituir un lugar.[198]

---

[197] SILVA, Marta Beatriz, "La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica", ponencia en el III Congreso Internacional del Barroco Americano, organizado por Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, octubre de 2001.

[198] GONZÁLEZ DÍAZ- Y. RECASÉNS, "La particularización de la casa meridional y sus correspondencias", en *La casa meridional. Correspondencias,* Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arq. y Vivienda, Sevilla, 2001, pp. 26 - 33.

El origen de la casa con patio se ha atribuido a la cuenca del Mediterráneo, a los griegos y en el caso de España a los romanos, al modelo de la *domus* romana. Sin embargo se reconoce que tiene un largo y antiguo origen oriental, que se remonta a las aldeas neolíticas o a las bíblicas como Ur, a las viviendas helenísticas de las ciudades colonias de trazado regular como la mítica Mileto o Priene y a las viviendas de las colonias fundadas por el Imperio Romano como Timgad en Argelia, llegando en su expansión hasta la Península Ibérica.[199]

La casa con patio se asienta en España, luego del período de romanización, fundiéndose posteriormente con las características afines de la casa musulmana, siendo una de las más importantes la vocación introvertida y de intimidad que ésta genera y para lo cual es fundamental el acceso acodado, o de directriz quebrada, fuera del eje del zaguán, para evitar las servidumbres de vista de un patio a otro y del exterior al interior.[200]

Otra característica importante de la casa musulmana es su distribución funcional dependiendo de la época del año: la planta baja para el verano por su frescor y humedad debido a la vegetación y la planta alta para el invierno más seca y cálida.

Cuando España tuvo que poblar sus territorios conquistados en América hizo uso de este tipo de casa con patio, haciendo algunas adaptaciones a las condiciones climáticas y funcionales del lugar. La casa andaluza, la casa meridional, será el principal referente y Sevilla la principal ciudad exportadora. Andalucía será el principal vínculo para la transferencia de la casa patio a Hispanoamérica.[201]

Más allá de la búsqueda y el análisis del siempre discutible origen de la casa con patio entiendo que lo que importa para este trabajo de investigación y del estudio de la obra de Luís Barragán en relación al tema central de la tesis, es en especial descifrar y destacar donde se inspiró y lo que él vio y materializó en su obra con-

---

[199] SCHOENAUER, Norbert, *6000 años de hábitat. De los pueblos primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pp.124-129.

[200] GUTIÉRREZ, Ramón, "La transferencia de la casa de patio a Iberoamérica", en *La casa meridional Correspondencias*, Junta de Andalucía…..Op. cit. pp. 59 - 66.

[201] SCHOENAUER, Norbert, *6000 años de hábitat. De los pueblos primitivos a la vivienda urbana en las culturas*……Op. cit. pp. 239-241.

creta. Barragán ha reconocido el origen de la casa patio en su obra y en relación a ello menciona:

> **"(…)** ***vi mucho el tipo de casa árabe- que es de la que provienen los patios -y todo lo que vino más o menos de España. Toda la Provincia de México está muy influenciada, aun cuando no tiene las características, por ejemplo, de sus arcadas que diga usted "esto es morisco". No se necesita eso, pero la base, la disposición tiene una gran semejanza. Entonces yo tuve esa influencia…."***[202]

En esta referencia que hace Barragán queda muy claro el reconocimiento de la procedencia que tiene para él el tipo de casa con patio, independientemente de cual sea el origen último de este tipo. Es lo que él pudo comprobar directamente en los viajes que realizó por el sur de España y el Norte de África y el puente que significó la propia España, en el período colonial, entre el Islam y México en este caso.[203]

Este reconocimiento a la cultura árabe y musulmana y a su legado arquitectónico en España se sustenta no sólo en la cita del párrafo anterior, sino también en las distintas menciones que Barragán realizó en escritos, entrevistas, y discursos, dados a lo largo de su extensa trayectoria.

Esta gran afinidad con la cultura mediterránea, y en particular con la árabe, y su similitud con las formas de vida que él tanto valoraba, que se daba en ese otro "mediterráneo" (no el del mar, sino el del significado etimológico de la palabra), o sea en su ciudad natal Guadalajara y en las haciendas del estado de Jalisco, lo llevan a decir:

> *"(….) aprendí a amar a una sociedad reservada, respetuosa de la privacidad y llena de una arquitectura de interiores que la reflejaban. (….) Mi apellido es ciertamente árabe, por los moros, desde luego".*[204]

---

[202] RAMIREZ UGARTE, Alejandro, "Los jardines de Luís Barragán" en *Luís Barragán. Escritos y Conversaciones.* …Op. cit. pp. 74 y 75.

[203] ALFARO, Alfonso, "Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luís Barragán". *En el mundo de Luís Barragán, Artes de México*…..Op. cit. p.41.

[204] RODMAN, Selden, "Diario Mexicano. Los conquistadores conquistados", publicado en 1958, en *Luís Barragán. Escritos y conversaciones*…..Op. cit. p. 69.

6.7.3 El jardín: la vegetación y el agua

En el plano urbanístico y en la concepción de la "arquitectura en paisaje", al decir de Barragán, opta por el jardín cerrado, un jardín que proporcione privacidad, paz y serenidad, ya que aduce que estas características, que debe tener un jardín, son necesarias, más aún imprescindibles, como remanso para el ser humano dada la aceleración de la vida moderna.[205]

El manejo del paisaje y el agua, la relación de la naturaleza con la arquitectura, será uno de los componentes permanentes en su obra.

El vínculo con el patio y la naturaleza, el agua y la vegetación hacen del interior un lugar íntimo, cargado de incógnitas. La calidad del manejo de la luz, de las texturas, genera un halo de misterio y sorpresa que se reflejan en toda su obra.

Si bien para Barragán un jardín bello es donde se encuentra la naturaleza, ésta debe ser reducida a la proporción humana y estar al servicio del hombre para que pueda ser un lugar agradable y un refugio eficaz ante la agresividad del mundo. Trata de compatibilizar el diseño de sus jardines con la naturaleza del lugar, sin destruir la belleza existente. Compara su experiencia al hacer un paseo por una zona agreste de la Ciudad de México y con cuyo paisaje quedó impactado, con la sensación que le produjo cuando:

> *"... caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero. (...) Jamás me ha abandonado tan memorable epifanía, y no es casual que, desde el primer jardín que realicé en 1941, todos los que le han seguido pretenden con humildad recoger el eco de inmensa lección de sabiduría plástica de los moros de España."* [206]

---

[205] BARRAGÁN, Luís, "Gardens for Enviroment: Jardines en el Pedregal", conferencia dada el 6 de octubre de 1951 en Coronado, California, en *Luís Barragán. Escritos y* .....Op. cit. pp.36 - 40.

[206] BARRAGÁN, Luís, "Discurso de aceptación del Premio Pritzker", 1980, en *Escritos y Conversaciones.* …Op. cit. p.60.

Es decir que a través de sus propias palabras existe un reconocimiento a la importancia de la influencia que ejerció el jardín hispanomusulmán o andalusí desde que visitó, en su primer viaje de 1924, el sur de España y en particular, en Granada, la Alhambra y el Generalife. Y también encuentra esta misma visión del jardín mediterráneo al conocer la obra de Ferdinand Bac en París en 1925, por medio de sus dos libros publicados: *Jardins enchantés* y *Les Colombiéres,* como ya se ha mencionado.

Para Barragán el jardín en la casa es fundamental y en todas sus viviendas incorpora el jardín cerrado, un espacio recogido por medio de distintos recursos materiales para lograr la privacidad y el silencio, valores principales en su obra. Este patio-jardín se presenta así como una habitación privilegiada de la casa. Allí, en esa habitación a cielo abierto, el hombre puede estar consigo mismo, alcanzar la paz y el sosiego de espíritu. Y en relación al vínculo estrecho que se debe lograr entre la casa y el jardín menciona:

> *"Hay que buscar que las casas sean jardines y que los jardines sean casas".*[207]

Esta misma interpretación y hasta con el mismo léxico se encuentra en *El Manifiesto de la Alhambra* (España, Granada, 1952, publicado en enero de 1953), donde el arquitecto e historiador español Fernando Chueca Goitia menciona los versos del poeta árabe Ibn-Zamrak, inscriptos en la Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra, donde también se describe la casa como jardín y el jardín como casa, indicando el propio Chueca Goitia que esto no es metáfora sino realidad. [208]

A su vez el mismo arquitecto hace una descripción de este vínculo, en el *Manifiesto*, al analizar en la Alhambra la relación del jardín hispanomusulmán con la casa o el Palacio:

> *"(...).Si el jardín es el Paraíso, la casa debe acercarse lo más posible a su apariencia, y en seguida nos damos cuenta de que la casa es jardín y el jardín, casa. (....) Las yeserías son como plantas trepadoras de gayos colores, y por todos los*

---

[207] BARRAGÁN, Luís, "Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines", texto autógrafo, originales hojas V y VI, conservadas en la Fundación de Arquitectura Tapatía A.C., en *Escritos y Conversaciones..* …Op. cit. p.15.

[208] CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto de la Alhambra,* Editorial Dossat Bolsillo, Madrid, 1981, p. 240.

huecos se cuela el jardín, con su vegetación, su murmullo, su olor. El jardín, a su vez, se acota y se limita como una estancia habitable cuyo techo es el azul. No es el jardín abierto al infinito de las cortes absolutas, el jardín que parece pensado para que el Rey Sol, poniendo ruedas a su trono, vaya a recorrer el mundo a través de un escenario preparado de antemano para festejar su paso. Es el jardín cofre silencioso de la Divinidad, donde el espíritu está quieto y no hay avenidas para los cortejos mundanos.[209]

Una visión similar tiene Barragán sobre el jardín árabe y ambos reflexionaron sobre el mismo tema de manera parecida, tomando incluso en sus comparaciones los mismos ejemplos históricos. Seguramente esta coincidencia es debida a la afinidad de miradas sobre el mundo mediterráneo y al hecho de ser arquitectos contemporáneos. Al respecto menciona Barragán:

"....Versalles no es igual de acogedor que El Generalife de Granada ni que los Jardines Persas.(....) Versalles fue hecho para la corte, para los espectáculos; los jardines italianos también son espectáculo;(...)Yo me he quedado anclado en los jardines árabes, que son íntimos, personales, misteriosos. Los jardines arquitectónicos diseñados por Le Notre no son feos, pero no pueden vivirse; tienen función teatral (....) Por eso un pequeño jardín en el que puedas vivir es indispensable; un jardín que te haga entrar un poco en ti mismo; que te haga meditar, que te aísle y al mismo tiempo te abrigue. [210]

Sin embargo, es importante destacar que si bien ambos arquitectos toman ejemplos similares, la idea, la concepción que tenían en cuanto al principal significado del jardín era distinta.

Barragán buscaba alcanzar en el diseño de jardines, y en particular con la concreción del patio-jardín vinculado a la vivienda, la privacidad, el silencio, la paz interior, la magia y el misterio. Desde su concepción, la construcción y el goce de un jardín pone en contac-

---

[209] CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*…..Op. cit. pp.239- 240.

[210] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán. Escritos y conversaciones*....Op. cit. p.113.

to a las personas con la belleza, incluso estimula la búsqueda de la misma. Todos estos valores eran muy preciados para él e integraban las características de la denominada "arquitectura emocional" por Mathías Goeritz a la cual adhería, pues consideraba de suma importancia que la arquitectura conmueva al usuario, dándole siempre un mensaje de belleza y emoción.[211] Y fue justamente estos aspectos que él encontró perfectamente resueltos en el jardín islámico y más concretamente en el jardín hispanomusulmán desde su primer viaje a Europa.

En tanto para Chueca Goitia su visión sobre el jardín hispanomusulmán o andalusí está directamente relacionada con la religión, dado el valor simbólico que le atribuye como representación del paraíso, como ya se ha analizado en el capítulo 3, punto.3.3.4.

Es importante y de mucho interés para el desarrollo del tema de este trabajo incorporar las investigaciones hechas por José Tito Rojo, sean éstas historiográficas o de campo, por dos motivos. Por un lado el jardín islámico y en especial el jardín hispanomusulmán (su estructura, su traza y sus elementos constitutivos) es uno de los componentes más importantes de la arquitectura islámica planteado en el trabajo de la tesis y a identificar en la obra de los tres arquitectos en estudio: Julio Vilamajó, Luís Barragán y Rogelio Salmona.

Por otro lado, el enfoque de José Tito es sumamente relevante, pues apunta y, por lo tanto, colabora a desvelar cuál era el pensamiento, la idea predominante que se tenía en la época cuando estos arquitectos visitaron la Alhambra y el Generalife y que seguramente influyeron en la propia visión de cada uno de ellos.

Y lo que es más importante aún, el estado o la situación en la cual se encontraban los jardines hispanomusulmanes en ese momento. Seguramente vieron los patios y jardines de ambas construcciones con las modificaciones hechas a lo largo del tiempo transcurrido desde la Edad Media a esa fecha, y sobre todo las transformaciones realizadas en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en el caso de Julio Vilamajó y Luis Barragán, pues ellos estuvieron en Granada hacia 1922 y 1924. El caso de Rogelio Salmona es distinto, ya que visitó Granada en varias oportunidades y al ser de una genera-

[211] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán. Escritos y conversaciones*....Op. cit. p.112.

ción posterior pudo ver otras intervenciones realizadas en el sitio, como por ejemplo las de Leopoldo Torres Balbás.

Según José Tito el jardín hispanomusulmán se define como aquél en el que el diseño del mismo está en función del disfrute sensorial y en el cual la intención ornamental ocupa un papel predominante. El tratamiento del espacio, su estructura y su traza, la presencia de ciertos elementos, tanto vegetales como inertes, así como el uso preponderante del agua son los aspectos determinantes de su diseño. Otra característica definitoria es que son lugares separados físicamente del exterior, generalmente por un muro o pared, siendo anexos o integrados a las viviendas.[212]

Como se verá esta definición de José Tito del jardín hispanomusulmán coincide en muchos aspectos con la visión que tienen tanto Barragán como Salmona del mismo, en tanto aplicaron similares criterios en su diseño y en la valoración del uso del agua y la vegetación. Trataron de sacar las máximas potencialidades de ambos componentes, ya sea en los aspectos funcionales como, sobre todo, buscaron priorizar todo lo sensorial.

En el caso de Luís Barragán los elementos esenciales del jardín, al igual que en la cultura islámica, son el agua y la vegetación. El agua y por consiguiente su continente o recipiente son estudiados en el conjunto del diseño del jardín para que cumplan un rol preponderante. De hecho el agua es importante, no sólo por su frescor en climas cálidos, como lo es la zona de donde proviene Barragán, o sea Guadalajara en el estado de Jalisco, sino también por su efecto en un amplio espectro de sensaciones como ser el sonido que se genera con el movimiento y el recorrido, el visual con el color y la textura que produce su sabia combinación con la vegetación, y el aroma de las distintas especies vegetales elegidas para exaltar todos los sentidos.[213]

Es esta visión del jardín hispanomusulmán, y por extensión la del jardín islámico, la que tuvo Barragán y en este aspecto es coincidente con la definición del jardín andalusí dada por José Tito Rojo. E independientemente de las intervenciones realizadas a lo largo del

---

[212] TITO ROJO, José, "Características de los jardines hispanomusulmanes" Texto en español, publicado en italiano como "Caratterstiche dei giardini ispano-musulmani" en *Giardini islamici: architettura, ecologia*, Microart´s Edizioni, Génova, 2001, pp.27 - 52.

[213]PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán*. *Escritos y conversaciones*....Op. cit. p.111 - 116.

tiempo en los jardines de la Alhambra y el Generalife, éstos han conservado su traza y su estructura espacial original y sus principales elementos constitutivos, como son la vegetación y el agua, o sea en definitiva su esencia. Por lo tanto, la lectura que hizo Barragán de ellos parece estar en la misma sintonía y es lo que trató de plasmar en la realización de sus propios jardines.

6.7.4 Análisis de su obra más representativa en Guadalajara

Características generales

Esta primera etapa en la obra de Luís Barragán se caracteriza por la realización de una gran cantidad de casas unifamiliares en el estado de Jalisco, sobre todo en su ciudad natal Guadalajara y en Chapala. Son los años iniciales del libre ejercicio profesional, a su regreso del primer viaje a Europa, etapa comprendida entre 1926 y 1935 aproximadamente. Es en la obra de este período donde algunos de los componentes de la arquitectura islámica se verán reflejados más literalmente.

En opinión del historiador de la arquitectura William Curtis, los proyectos de estas viviendas se basaban en fuentes andaluzas y marroquíes y estaban construidas en torno a patios en un estilo neocolonial.[214]

Según se ha definido el neocolonial en este trabajo, en el capítulo 4, punto 4.4, y habiéndolo ubicado en la segunda línea de transferencias, entiendo que esta primera etapa de la obra de Luís Barragán incorpora aspectos sustanciales de la arquitectura islámica, como la concepción introspectiva de la vivienda, el patio y el jardín, los cuales justifican estudiarla con detenimiento, independientemente que se visualicen además elementos más literales del vocabulario formal de la misma, como se verá seguidamente.

Por otra parte es ésta una etapa sumamente importante en su obra por el conocimiento y reconocimiento de los componentes islámicos que hace él mismo, algunas veces conscientemente y otras de manera inconsciente como sucede en la vida de todo creador. Es el caso del reconocimiento que hace del tipo de casa patio y que él atribuye a la tradi-

[214] CURTIS, William, *La arquitectura moderna desde 1900*, editorial Phaidon, tercera edición en español revisada,…..Op. cit. p. 390.

ción hispanomusulmana, con sus patios, fuentes y jardines de lugares secretos y misteriosos, que había llegado a México a través de España, dándole forma y carácter propio a la vivienda tradicional mexicana.[215]

Otro aspecto relevante a destacar de este periodo en la obra de Barragán es su sensibilidad afín y su aguda percepción para captar desde el primer momento que visitó la Alhambra en Granada la belleza esencial de la arquitectura islámica cuando dice:

> *"...la belleza de la arquitectura islámica reside en el hecho de que dos extremos se tocan: el misterio de la religión y la magia de la sensualidad, casi del erotismo"*[216]

En todas las casas que realiza en este período se presentan determinadas constantes que las caracterizan y que se pueden identificar con los componentes islámicos ya definidos y analizados conceptualmente.

La concepción del espacio interior como resguardo de la privacidad familiar e individual fundamentalmente. Dado que existen similitudes entre las formas de vida de la cuenca del Mediterráneo y del otro "mediterráneo" referido al centro del Estado de Jalisco y a la hacienda familiar de Barragán, este componente de la arquitectura islámica fue reafirmado en la materialización de su arquitectura con total convencimiento y naturalidad. Para ello recurre habitualmente a rodear la vivienda con un muro, ya sea éste de fábrica o vegetal, entre otros recursos que se verán al analizar sus obras.

La presencia del patio y jardín cerrado en la vivienda. Ya se ha mencionado la importancia que Barragán le daba al jardín cerrado para resguardar la intimidad y privacidad del habitante. Si bien en la gran mayoría de sus casas está presente el patio y el jardín vinculado al mismo, no se ubican en el centro geométrico de la composición. Generalmente se presentan lateralmente o en la parte posterior y puede haber dos o tres patios, uno de ellos siempre de servicio. Un sector pavimentado y otro más libre con vegetación y fundamentalmente la presencia del agua, a través de albercas y fuentes. El so-

---

[215] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luís Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p.47.

[216] SCHJETNAN GARDUÑO, Mario, "El arte de hacer o cómo hacer el arte. Entrevista", en *Luís Barragán*. *Escritos y conversaciones*….Op. cit. p.125.

nido del agua al caer en las fuentes es una constante en toda su obra y a lo cual prestó especial atención a lo largo de su trayectoria como proyectista.

El uso del color es otra constante a lo largo de su vida como arquitecto. En esta primera etapa lo usará de manera distinta, siempre en el interior, pero en los cerramientos, combinando las texturas de los materiales y el color de los mismos. También en las barandas de escaleras, puertas y ventanas, estas últimas siempre a una altura suficientemente alta para iluminar, pero impidiendo las visuales hacia el interior. El color está también presente en la cerámica, en los azulejos que utiliza en las fuentes, en las barandas de las escaleras exteriores, en los patios, en cocinas y baños y en los revestimientos de algunas paredes interiores.

El efecto de la iluminación es otro elemento de importancia para Barragán. Siempre trabaja con la iluminación indirecta, con el efecto que provoca la celosía y usa las ventanas o linternas agrupadas generalmente de a tres. Esta forma de iluminar y la utilización de las linternas son características de la arquitectura islámica que seguramente Barragán asimiló y adoptó, luego de su viaje a Granada y con el conocimiento de los libros de Ferdinand Bac y de otros libros sobre hábitat y vivienda del Norte de África que conserva en su acervo bibliográfico.[217]

Hizo uso también de pabellones, de pérgolas y de terrazas dispuestas en distintos niveles en las azoteas planas, algunas veces formando compartimentos pequeños, generando allí también una habitación sin techo como en los patios- jardines en planta baja. Siempre trató estos espacios como habitaciones a cielo abierto, un recinto cerrado donde poder dialogar consigo mismo, buscando la paz, la soledad y el resguardo del exterior.[218]

En cuanto a la composición, las plantas de sus casas en esta etapa no presentan particularidades o innovaciones en relación a la vivienda característica tradicional. El acceso

[217] Datos extraídos del archivo de la Biblioteca de Luís Barragán en su casa-estudio, sede de la Fundación de Arquitectura Tapatía en México, D.F. en febrero del 2008.

[218] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luís Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p.47.

siempre presentará un zaguán, muchas veces en recodo, y generalmente el recinto al que se accede a través de él se dispone de doble altura.

Varios ejemplos de este primer periodo en Jalisco, sobre todo en Guadalajara, muestran algunas de las características generales mencionadas.

Casa Emiliano Robles León (1927-1928 y 1936) - Remodelación y ampliación

La casa está ubicada en el Centro Histórico de Guadalajara, en la calle Francisco Madero 607, siendo la primera obra documentada de Barragán. Intervino sobre una construcción existente de típica casa colonial de patio central en torno al cual se distribuyen los ambientes. En su proyecto de reforma del año 1927 planteó la ampliación con un nuevo volumen para los servicios y cochera.

En el patio central ubicó una fuente circular y una pérgola de madera, hoy inexistentes, debido a los cambios realizados posteriormente para adecuar la casa a su nuevo uso de jardín de infantes y escuela. Destaca la escalera principal por el espacio que ocupa y por la celosía de madera que la cubre y separa del patio central.

Si bien la edificación ha sufrido también modificaciones en los colores, mantiene una calidad cromática en la selección de los materiales como es el caso del diseño y color de la cerámica usada en la cocina, entre otros. Es en estos detalles y en la incorporación del agua con su fuente en el centro del patio, conjuntamente con la pérgola, donde se comprueba la influencia de la arquitectura islámica y de la obra de Ferdinand Bac de manera más literal y que combinada con las técnicas tradicionales de la arquitectura local tapatía caracterizan los inicios de la obra de este periodo de Barragán en Guadalajara.

Hacia 1936 el propietario le pidió nuevamente otra ampliación y decoración de una habitación para sala de música ubicada en planta baja. Esta nueva intervención modificó la simetría de la fachada sobre la calle Madero, disminuyendo las aberturas y simplificando los elementos decorativos de la misma[219] (Fig.6.13 a 6.23).

[219]AAVV, *Guía BARRAGÁN*, editorial Barragán Foundation / Arquine + RM, México, 2002, pp. 28-31.

Casa Ildefonso Franco (1929)

Son dos casas contiguas estructuradas como una edificación única, en un solo solar. La casa principal destinada a vivienda para Ildefonso Franco está ubicada sobre la Avenida de la Paz 2207, esq. Simón Bolívar, y la otra se desarrolla sobre la calle Simón Bolívar.

En esta construcción de nueva planta, con destino a casa habitación, plantea un retiro frontal y también lateral por medio de un jardín que la distancia de la calle. La entrada a la vivienda se realiza a través de un recorrido lateral, no directo, y mediante unos peldaños se accede a una terraza elevada que acentúa aún más la separación con la acera.

La volumetría destaca por su sobriedad, donde predomina la continuidad del muro blanco con aberturas de dimensiones reducidas y altas, cubiertas por celosías de madera de diseño geométrico. Se constata notoriamente la reinterpretación de elementos de la tradición hispanomusulmana y magrebí con los materiales y formas constructivas locales.

Sobresale en la fachada principal el guardapolvo sostenido por ménsulas que recuerdan las estalactitas de los arcos de la Alhambra y los guardapolvos trabajados de ciudades marroquíes como Fez. Los colores propios de los materiales que selecciona enriquecen tanto el interior como el exterior de la vivienda. La teja vidriada de color verde, las barandas de madera pintada, el diseño de las celosías y la cerámica de colores distinguen esta obra de sus inicios en su ciudad natal de Guadalajara[220] (Fig.6.24 a 6.33).

Casas Robles León en Avenida de la Paz (1928)

Son dos casas para renta encargadas por el licenciado Emiliano Robles León. Ambas casas están unidas, originariamente, por un patio y separadas por un muro medianero. Están concebidas como un único volumen arquitectónico separado de la calle por un jardín frontal que contenía una fuente, dando sobre Avenida de la Paz, esquina Colonias. Hoy se ha desvirtuado la unidad del conjunto por las modificaciones hechas a la fachada de una de las casas y debido al ensanchamiento de la Avenida de la Paz que ha tomado buena parte del jardín frontal.[221]

---

[220] AA VV, *BARRAGÁN. Obra Completa*, Tanais Ediciones, S.A., España. Primera edición 1995, segunda edición revisada 1996, p. 63.

[221] AAVV, *Guía BARRAGÁN*, editorial Barragán Foundation / Arquine + RM.…Op. cit. pp. 42 -43.

Barragán jerarquiza el patio, que también oficia de jardín, y sobre el cual dan algunos ambientes, mediante un gran arco de medio punto recubierto en la parte superior por tejas y una reja de hierro trabajada. El acceso a las viviendas se realiza a través de escalones que dan a pórticos más elevados con respecto a la calle, lo que acentúa la separación entre el interior y exterior y genera una mayor privacidad, característica principal y siempre buscada por el arquitecto en todas sus obras destinadas a residencia. Colabora en este sentido tanto el tamaño de las aberturas como el lugar y la altura en las que se ubican.

Desde el punto de vista formal y volumétrico es una construcción que reúne elementos de la tradición islámica conjuntamente con la local tapatía. En particular es muestra de ello: la volumetría compacta, donde el muro tiene un rol preponderante, la ubicación de los huecos de aberturas dispuestos de a tres y a lo alto, los arcos de los pórticos y del patio, el uso de la teja y el revoque blanco de terminación rústica, entre otros (Fig.6.34 a 6.39).

Obras más representativas en relación a la temática

Seguidamente se analizarán dos de sus obras más representativas de este período y en las cuales es posible identificar los componentes de la arquitectura islámica que Barragán incorporó sincréticamente con otras características de la arquitectura local tapatía. Dada las similitudes que él encontró entre ambas tradiciones en cuanto al clima, paisaje, uso de materiales y formas, esta arquitectura, si bien es claramente reconocible, se inserta perfectamente en el entorno físico y cultural de la época.

La Casa González Luna, hoy denominada Casa ITESO Clavigero, centro cultural y sede universitaria jesuítica y la Casa Cristo, hoy sede del Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, son las dos viviendas que se mantienen en muy buen estado de conservación y en uso, y dónde tuve la posibilidad de ingresar y recorrer sus ambientes, percibiendo la calidad espacial de los mismos, así como sus detalles constructivos.

Casa González Luna (1928-1929) – Hoy Casa Clavigero

La casa fue encargada a Barragán por Efraín González Luna, intelectual católico y político influyente perteneciente a la rica burguesía ilustrada de la sociedad tapatía de la época. En esta amplia vivienda unifamiliar, construida en un nuevo barrio al oeste del

Centro Histórico, el arquitecto hace una primera síntesis de las búsquedas que habría de desarrollar a lo largo de su carrera. Constituye también una muestra del entendimiento y afinidad entre cliente y arquitecto frente a las preocupaciones del momento por encontrar expresiones culturales que involucren la tradición local, pero que excluyan referencias populistas y folclóricas.[222]

La Casa González Luna está ubicada en una zona residencial de Guadalajara, en la calle José Guadalupe Zuno 2083 (antes calle del Bosque), entre las calles de Chapultepec y Marsella. Al proyecto original de Barragán se integraron, años después, ampliaciones realizadas por Ignacio Díaz Morales. En particular se agregó un ala lateral en planta baja y en planta alta un volumen a continuación de la biblioteca.[223]

Interesa detectar y analizar en esta casa aquellos componentes islámicos que Barragán integró con los propios de la tradición local y que se expresan sincréticamente en ella. Seguidamente se estudiarán los mismos.

La concepción del espacio interior

La casa está concebida en su totalidad con el objetivo primordial de concretizar este componente característico de la arquitectura islámica. Desde su implantación en el sitio, su disposición funcional, volumétrica y compositiva hasta la resolución de los detalles constructivos, todo colabora en proteger la privacidad e intimidad de la vivienda y por lo tanto son reflejo de la forma de vida introspectiva de sus habitantes.

La construcción ocupa un predio largo en la manzana, que se extiende entre las dos calles que delimitan el terreno, sacando partido, el arquitecto, de la diferencia de niveles entre ambas calles por medio de distintos escalonamientos que jerarquizan la fachada principal, orientada hacia el norte, y que al estar a mayor nivel acentúa la importancia del volumen de la torre que contiene la escalera, semejante a un bastión defensivo.

A su vez el ingreso a la casa requiere de un recorrido lateral y sesgado, a través de un jardín frontal que oficia de separación con la acera, para acceder por medio de escalones

---

[222] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luis Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p.49.

[223] AAVV, *Guía BARRAGÁN*, editorial Barragán Foundation / Arquine + RM….Op. cit. pp. 36-37.

a una terraza y luego a un pórtico definido por dos arcos de medio punto y finalmente entrar por una única puerta al vestíbulo o esclusa de la casa. Esta manera indirecta de ingresar a la vivienda (análoga a la de la vivienda islámica) acentúa la separación entre interior y exterior, resaltando este efecto las pocas y pequeñas aberturas, así como la altura de las mismas en la fachada principal norte (Fig.6.40 a 6.46).

En cuanto a las otras fachadas: la que da al sur tiene un gran jardín que oficia de amortiguador con el exterior, además de contar con un muro separativo que tiene una única pequeña puerta de acceso; la fachada al este cuenta también con un retiro lateral limitado por un muro donde se desarrolla un jardín con vegetación y sendas de circulación peatonal y hacia donde dan las aberturas de las habitaciones de planta baja y las terrazas sobre ellas; y por último la fachada oeste comparte el acceso a la cochera ubicada en el subsuelo con las ventanas de las habitaciones de planta baja y planta alta, volcándose de este modo también hacia un espacio interior de la casa (Fig.6.47 a 6.51).

Desde el punto de vista funcional y distributivo hay una separación neta de los ambientes de relación social con las zonas privadas. Un eje norte-sur oficia de corredor de circulación, ubicándose las habitaciones privadas (recámaras, baños y clóset) hacia el este, en tanto al oeste se ubican la sala de estar, comedor, cocina y zonas de servicio.

Dentro del área privada se distinguen las habitaciones (dormitorios y baños) de uso separado de las mujeres y de los varones. Hecho no muy distinto a las costumbres familiares que se dan en la cultura del mundo islámico. Incluso la zona destinada a biblioteca y oratorio o capilla del dueño de la casa tiene entrada independiente. Por medio de una escalera exterior, situada al lado del pórtico de entrada de la fachada norte, se accede a la planta alta donde se ubican estas habitaciones, además de las terrazas y pérgolas que ofician de estancias cuyo techo es el cielo y de donde es posible las vistas lejanas y cercanas a los jardines, patios y cubierta de tejas verdes del pabellón, con una esfera que corona al mismo similar a un *yâmûr*, elemento típico en el Islam Occidental usado en las mezquitas como remate en la cubierta de los alminares[224] (Fig.6.40; 6.42 y 6.61 a 6.69).

---

[224] *YÂMÛR*, según el árabe dialectal marroquí significa "extremo del mástil de la nave", expresión no aceptada por los arabistas. El *yâmûr*, en el Islam Occidental, se ubicaba en la cubierta del alminar y constaba de una barra vertical de hierro en la que se ensartaban una, dos, tres o cuatro esferas o bolas de cobre,

El ingreso de la luz a los ambientes es fundamental para generar esa áurea de sugestión y mística, lo que contribuye a crear una atmósfera espiritual y religiosa, acorde con el dueño de casa y con los valores sustentantes de la sociedad tapatía de la época. La forma de linterna y en hilera de las ventanas y su ubicación próximas al techo en el vestíbulo y en la sala de estar o estancia, marcan el ingreso de una luz difusa que colabora con el ambiente de introspección de la casa. Es este un efecto similar al logrado en la Alhambra de Granada con la misma disposición de las aberturas. Otros recursos para la iluminación indirecta son los utilizados en el largo corredor de distribución, el cual recibe luz cenital por medio de aberturas recortadas en el techo, o las ventanas con forma de lunetas de pequeños vidrios de colores que colaboran con el clima meditativo de la vivienda y le dan un toque escenográfico[225] (Fig.6.52 a 6.60).

El patio

Si bien el uso del patio ha sido una constante en la vivienda o casa unifamiliar por parte de Barragán, éste no se encuentra en el centro geométrico de la composición en planta como es habitual en la organización tradicional de la casa con patio mediterránea y colonial. Es lo que sucede en este caso donde el patio se ubica en lugares de transición, antecediendo a la terraza que contiene el pabellón que conecta con el jardín (fachada sur) y lateralmente donde se encuentra el patio de servicio. En muchas de sus casas jardín y patio conforman una unidad desde el punto de vista funcional y compositivo.

La composición

La planta baja está resuelta a través de un largo eje norte-sur, que es también circulatorio, el cual conecta las dos zonas extremas de la casa: el acceso principal, con su pórtico

---

bronce o latón, doradas o plateadas. Su uso tenía motivos de orden espiritual, pues simbolizaba (con su tamaño en sentido decreciente) los diferentes mundos con que Allah se manifestó: el material, el imaginario y el del poder. También se usó como talismán. Ya no se conserva ningún *yâmûr* en la Península Ibérica al convertirse las mezquitas en iglesias cristianas y sustituirse los alminares por las torres campanarios, tal como sucedió con las mezquitas de Córdoba y Sevilla, entre otras. Sí se conservan algunos *yâmûres* como recuerdo de las antiguas mezquitas, aunque solo como motivo decorativo, en las Iglesias de Santa Ana y San Juan de los Reyes, de Granada y en algunos conventos rurales en varias provincias.

[225] DE MICHELIS, Marco, "Los orígenes del modernismo: Luis Barragán, los años de formación", *en Luís Barragán. La revolución callada.* ….Op. cit. p.49.

y vestíbulo, y el magnífico pabellón y gran jardín al fondo. A la derecha del vestíbulo sube la escalera principal interior que da acceso, en la planta superior, a la biblioteca y oratorio, además de posibilitar la salida a las terrazas y zonas cubiertas por pérgolas sobre la azotea.

La composición volumétrica es abierta y se articula mediante formas cúbicas de diferente tamaño, dispuestas sobre distintos planos con intersecciones que se van escalonando. En este rico juego volumétrico sobresale por su altura y formalización la torre de escaleras en la esquina de la fachada principal, la cual destaca por la abertura escavada en el grueso muro sin marco y las tejas verdes de la cubierta (Fig.6.51 a 6.52 y 6.61).

El jardín: la vegetación y el agua

En la Casa González Luna es donde Barragán plasma excepcionalmente (en esta primera etapa de sus años en Guadalajara) su concepción de jardín cerrado en estrecho vínculo con la vivienda, priorizando el carácter sinestésico del mismo.

La casa presenta retiros en sus cuatro lados, ocupando la planta baja, en su desarrollo principal, el sentido longitudinal del predio. Es en estos retiros donde Barragán hace uso de su sensibilidad y maestría para generar distintos espacios ajardinados al diferenciarlos cualitativamente en cuanto a su ubicación, función y orientación y sobre todo en su relación con la vivienda y el disfrute de sus habitantes.

Frontalmente, en la fachada norte, se conforma una zona de jardín donde además de las distintas especies de árboles y plantas se ubica una alberca y fuente adosada al pórtico, flanqueando el acceso. En el retiro lateral, hacia donde se vuelca la fachada este, si bien predomina el pavimento, dado que es el ingreso exterior hacia el más importante jardín del fondo, está pautado por canteros y grandes macetones con distintas especies que acompañan el recorrido descendente del terreno que por medio de escaleras salvan el desnivel existente. La otra zona lateral al oeste está ocupada por el acceso a la cochera, además de ser el espacio hacia donde se vuelcan las habitaciones de relación social y parte de la de servicios (Fig.6.44 y 6.47 a 6.50).

Por último el más importante jardín de la casa que se desarrolla en la parte posterior, hacia la fachada sur, y donde Barragán hace uso de todos los recursos posibles que le brindan la vegetación y el agua para apelar a todos los sentidos del ser humano, tenien-

do como referentes su visita a la Alhambra y el Generalife, que tanto lo impactaron, así como la obra de Ferdinand Bac sobre el jardín mediterráneo. Es aquí donde se establece un interesante y complejo sistema de patio, terraza, pabellón y patio de servicio que delimitan junto con el muro perimetral los recintos del gran jardín meridional. Canteros y maceteros con diversas especies de vegetación y árboles; senderos y escaleras exteriores con un estudiado y rico diseño de sus pavimentos hacen de los recorridos y la estancia en los distintos ámbitos del jardín un verdadero goce espiritual y estético para el visitante.

Se destaca, como el lugar más emblemático, el magnífico pabellón que oficia de mirador y de estancia y que con su fuente y albercas a distinto nivel, genera frescor y un agradable sonido al caer el agua por canaletas hacia la alberca del nivel inferior. Desde aquí es posible tener distintas visuales hacia el exterior e interior de la casa. De hecho el único y fuerte vínculo visual directo que se establece entre el exterior e interior de la vivienda es a través de la perspectiva del largo corredor distribuidor que une el acceso principal y enmarca en el otro extremo el patio, la terraza y pabellón (Fig.6.63 a 6.66).

Importa señalar el uso de las azoteas, de los volúmenes más bajos como terrazas, lugares de estar con el cielo como techo, costumbre común en las zonas de clima cálido, como es la cuenca del Mediterráneo y la propia Guadalajara. Las terrazas también tienen una parte cubierta por pérgolas y un banco, conformando espacios íntimos, donde tampoco falta la vegetación pues grandes macetas con plantas van pautando el recorrido de las mismas y desde las cuales es posible tener visuales cercanas y lejanas (Fig.6.68 y 6.69).

Materiales y técnicas

La Casa González Luna está construida con los materiales y técnicas tradicionales de la zona, presentándose hacia el exterior de manera austera por la importante presencia del muro con pocas aberturas y sin decoración alguna en su fachada principal. Barragán vuelve a utilizar como terminación exterior los muros revocados donde resaltan en el techo las tejas verdes de la torre.

Es en el interior donde está toda la riqueza. El trabajo artesanal de la carpintería de madera, de la herrería y el uso del color en sitios estratégicos, sumado al ingreso de la luz indirecta, conforman espacios de gran calidad, generando una atmósfera intimista y re-

servada. Destacan: la puerta de acceso por su diseño, color y trabajo en madera, con el arco rehundido en el muro que la enmarca; la escalera interior, que comunica con la biblioteca y oratorio, con su baranda en madera; la puerta de salida al jardín hacia el sur de madera también y de color rojo intenso junto a la abertura del tablero de la luz con un diseño geométrico de estrellas de ocho puntas (ya se ha mencionado que éste es el motivo base más usado en al-Andalus); la importante lámpara que se ubica en la sala del estar, similar a las usadas en las mezquitas y también parecida a la estudiada por Barragán en sus apuntes sobre *Les Colombiérs*; el color y forma de los bancos usados en el exterior y adosados a los muros; entre otros a los cuales ya se ha hecho referencia en párrafos anteriores (Fig.6.45; 6.53; 6.59 y 6.71 a 6.73).

Casa Cristo (1929) - Monumento Artístico de la Nación desde 2006

La casa está ubicada en la calle Pedro Moreno1612, esquina con la calle Marsella, en un sector residencial de la ciudad de Guadalajara y fue construida por encargo de Gustavo R. Cristo, figura política de la época. En ella ya se pueden encontrar componentes islámicos que Barragán posteriormente y en su etapa de madurez (en su casa-estudio en Ciudad de México) resolverá magistralmente incorporándolos sincréticamente con los preceptos de la arquitectura moderna.

Habitualmente se ha hecho hincapié en relacionar esta vivienda con la influencia norteafricana desde el punto de vista formal, debido sobre todo a los arcos peraltados o elípticos que utiliza en esta obra, a los volúmenes cúbicos, en especial a la torre de la esquina, que se distingue por su altura y forma, y a la particular textura del revoque de color blanco con que recubre sus muros.

Hay aquí una referencia directa a las construcciones del Magreb, lugares que para la fecha de realización de esta vivienda Barragán conoció a través de libros y de las imágenes que le habían transmitidos las ilustraciones de Ferdinand Bac sobre el jardín y la arquitectura mediterránea. Sobre todo interesa destacar su visita a Granada, la Alhambra y el Generalife, con todo lo cual tomó contacto en 1924 en el transcurso de su primer viaje a Europa, como ya se ha hecho referencia. Más allá de estas citas formales entiendo que es de mayor importancia resaltar los otros componentes islámicos que ya incorpora en esta vivienda y que se analizarán a continuación.

La concepción del espacio interior

Este componente característico de la arquitectura islámica se materializa en esta obra por la resolución volumétrica compacta donde se prioriza el muro con apenas pocas aberturas que dan al exterior, ubicadas en altura, en tanto otras dan a espacios interiores de la vivienda. Al desarrollarse en un predio rectangular, limitado en tres de sus lados por calles, la construcción se separa de las mismas dejando espacios libres, destinados a jardines o patios que ofician de amortiguador con el exterior.

La fachada principal y la entrada sobre la calle Moreno (al sur) acentúan esta concepción introspectiva y de privacidad de la vivienda, a través del jardín que le antecede, con su fuente, alberca y vegetación y sobre todo es de destacar la manera de acceder a la misma por medio de una directriz quebrada. Es decir, no hay un acceso directo, por el contrario el acceso es indirecto y lateral llegando a una terraza o pórtico a través de peldaños, para luego ingresar propiamente a la casa, a un vestíbulo o esclusa. Actualmente este ingreso se ha modificado, incluyendo una escalera frontal, distorsionando el acceso original.

Lateralmente sobre la calle Marsella (al este) la separación se realiza por un jardín y por medio de un muro bajo y trabajado en sus detalles. La fachada posterior (al norte), que da sobre la calle Morelos, se presenta con un muro alto, sin aberturas excepto la puerta de la cochera y la destinada a la zona de servicios (Fig.6.74 a 6.89).

El patio

El uso del patio ha sido recurrente en todas las obras destinadas a vivienda unifamiliar por parte de Barragán. En este caso el patio principal, que también oficia de jardín, está ubicado hacia el fondo, quedando definido por muros oblicuos y muros rectos, teniendo también éstos, al igual que en la fachada principal, arcos elípticos o peraltados, los cuales caracterizan fuertemente esta casa. Este patio linda con la zona de servicios y contiene una fuente y alberca que se recuesta sobre uno de los muros.

A su vez la zona de servicios, ubicada al noroeste, cuenta también con un patio de servicio y otro destinado a animales al norte. En la actualidad estos espacios y usos han sido cambiados para adecuarlos a la nueva función de sede del Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco.

Es en esta casa donde el patio queda ya definido hacia el interior, demarcado con muros y cerramientos que aíslan aún más la vivienda del exterior (Fig.6.90 a 6.93).

La composición

Desde el punto de vista compositivo la planta tiene una estructura más libre, no teniendo ejes de simetría, agrupándose los ambientes relacionados funcionalmente en sectores. Desde el vestíbulo se accede al estar, espacio de doble altura, teniendo a la derecha la escalera, la cual tiene la función de unir los dos niveles de la casa, pero además destaca por su estructura volada, por su ubicación y materiales de terminación.

En planta baja, en el sector este, se ubica la zona íntima de habitaciones, baño y estudio (hoy convertidos en oficinas) y al oeste la zona de estar, comedor y de servicios. Originalmente el comedor se vinculaba con el estar por medio de un arco elíptico y a su lado había una habitación, más pequeña, que cumplía la función de "hall", de esclusa o separación para acceder al patio principal. Es esta una manera indirecta y sugestiva de ir descubriendo los distintos espacios, en particular de ingresar al patio-jardín principal de la casa, que Barragán incorpora en esta vivienda, similar a los accesos planteados en la vivienda islámica y que él tanto admiró en el Patio de los Arrayanes en la Alhambra. Actualmente esta habitación ya no existe más, dado que este espacio se unificó con el comedor y con el estar al demolerse los muros separativos, modificándose así sustancialmente el espacio de este sector de relación social de la casa, para adecuarlo funcionalmente a su nuevo uso de sede del Colegio de Arquitectos.

En el piso superior y en el sector este se encuentra la habitación de huéspedes (hoy biblioteca) con su respectivo baño, y el acceso a las terrazas transitables de distintos niveles y que ofician de habitaciones a cielo abierto. Sobre la cochera, con ingreso por la calle Pedro Moreno, se ubican las habitaciones de servicio, con entrada independiente por escalera desde el patio de servicio (Fig.6.94 a 6.103).

La composición volumétrica de la construcción es abierta y está resuelta por medio de la articulación de volúmenes cúbicos, donde se destaca la torre ubicada en la esquina de la calle Moreno y Marsella por su mayor altura y sobre todo por su formalización, en especial la inclusión de los huecos agrupando arcos, simulando aberturas que no son tales. Es en este caso donde se encuentra una relación directa y literal con las formas de las

torres de la Alhambra, como la torre de Comares, y con las ilustraciones de Ferdinand Bac de la arquitectura mediterránea (Fig.6.104 a 6.106).

El jardín: la vegetación y el agua

Desde sus primeras obras hasta las últimas, la incorporación del jardín y su tratamiento en la vivienda unifamiliar ha sido para Barragán un tema central de estudio, desarrollo y concreción. En la Casa Cristo el jardín se materializa de distintas maneras.

Por un lado bordea la casa con franjas de jardín lateralmente, retirando la construcción sobre la calle Marsella; frontalmente resguarda la fachada principal sobre la calle Moreno separándola mediante el desnivel salvado por la escalera y utilizando distintas especies de vegetación, además de la presencia insustituible del agua, que aporta frescor y un sonido apacible, dado por la fuente y la alberca situada a la derecha del acceso principal.

Por otra parte el jardín se presenta en el patio principal, constituyendo un patio-jardín, con su alberca, fuente y vegetación, incorporándolo ya como un espacio interior y cerrado y al cual se accedía de manera paulatina a través de otro espacio intermedio, hoy inexistente, como ya se ha mencionado. A su vez las cubiertas cumplen la función de ser terrazas jardín, de donde disfrutar de vistas cuidadosamente escogidas, y a las cuales se accede desde distintos puntos de la casa (Fig.6.83 y 6.88 a 6.93).

Materiales y técnicas

Los materiales y técnicas empleados en la construcción de la vivienda son los tradicionales del lugar y de la época de la edificación. Piedra para la cimentación, adobe en muros y ladrillo en arcos, pretiles, jambas, cerramientos y contrafuertes; aplanados de cal y arena y pintura acrílica; la estructura de las cubiertas de bóveda de ladrillo sobre vigas de acero; las puertas y ventanas de madera y perfiles de acero; los pisos de cemento y mosaicos de pasta de cemento.[226]

---

[226] Datos extraídos del CD aportado por el Dr. Arq. Alfredo Varela Torres en el Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, cuya sede está en la Casa Cristo, en la entrevista y visita realizada a la casa en febrero del 2008. Es de destacar el material del CD, dado que contiene el desarrollo del "Proyecto de Conservación y adaptación de nuevo uso del inmueble monumento artístico *Casa Cristo de Luis Barragán*",

En la Casa Cristo Barragán hace una cuidadosa selección de los materiales y detalles en la construcción, atendiendo a la incidencia de la luz, preferentemente indirecta, en los espacios principales como en el estar donde la iluminación se realiza, entre otras, por tres ventanas ubicadas en la zona alta, generada por la diferencia de nivel entre la doble altura del estar y la simple del comedor. Prioriza así la búsqueda de la emoción a través de la acentuación o distorsión de dimensiones, texturas, sombras y formas y con el uso intencionado del color en el interior como los rojos y azules de las barandas y el colorido de la cerámica de revestimiento (Fig.6.107 a 6.111).

6.7.5 Análisis de su obra más representativa en relación a la temática en México D.F.

Casa - estudio de Luis Barragán – Tacubaya, Ciudad de México (1947-48)

Declarada Patrimonio Mundial por la UNESCO en el año 2004

Para analizar esta obra, considerada la más emblemática en relación al tema central de la tesis y en la cual se identificarán los componentes islámicos ya definidos, se incluirá además para su estudio un documento fundamental en la historiografía de la temática y de notable valor como es el ***Manifiesto de la Alhambra***. Es éste un aporte muy importante, dado que es posible establecer un estrecho vínculo entre la Alhambra y la casa-estudio de Barragán en cuanto a la similitud de los valores esenciales de la arquitectura que ambas contienen.

Ya se ha mencionado ampliamente la visión semejante que tuvo Barragán sobre la arquitectura y el paisaje con la existente en la cuenca del Mediterráneo. Esta coincidencia se encuentra también, y en particular, en los contenidos que se expresan en el *Manifiesto*, al destacar los valores esenciales de la Alhambra y vincularlos directamente con la Arquitectura Moderna, haciendo hincapié en las similitudes que se encuentran entre ambas, dejando así de lado la visión romántica que se había tenido sobre el monumento granadino hasta el momento, legado sobre todo de la mirada decimonónica del mismo.

---

siendo los consultores el Dr. Arq. Alfredo Varela Torres y M. Arq. Pablo Vázquez Piombo, concluido en el año 2007.

Es interesante constatar que estos valores esenciales que se explicitan en el *Manifiesto* ya habían sido tenidos en cuenta (varios años antes de su publicación) por el propio Barragán y paulatinamente incorporados en su obra, la mayoría de las veces de manera consciente, desde su temprana visita al conjunto edilicio granadino en 1924. Luego volvería camino a Marruecos hacia los años 1952-1953, precisamente cuando se realizaban las sesiones en la Alhambra, las cuales culminaron con la redacción del documento final.[227]

El *Manifiesto* y los valores esenciales de la Alhambra

Hacia fines del año 1952 la Alhambra es mirada de forma distinta, inédita hasta ese momento. Es vista como un potencial de arquitectura renovadora, como un valioso "depósito de arquitectura esencial", por parte de un amplio grupo de arquitectos españoles que se reúnen en octubre de ese año en el monumento granadino y que intentarán demostrar los valores contemporáneos y vigentes del mismo.

El objetivo del *Manifiesto*, publicado en enero de 1953, fue proporcionar nuevos caminos a la arquitectura española y de la época, enfrentada a la crisis de la Segunda Posguerra y a la reconstrucción europea como motivo principal, donde se habían ido desvirtuado los principios del Movimiento Moderno, en fuerte cuestionamiento con las propuestas del Organicismo y el Regionalismo que reconocen los valores locales, interpretados como elementos a integrar, no como una simple imitación, sino atendiendo lo sustancial del hecho arquitectónico: el espacio y lo tectónico.[228]

El arquitecto e historiador Fernando Chueca, figura principal en la convocatoria de las jornadas de reflexión en Granada y de la redacción del *Manifiesto de la Alhambra,* realiza en las Sesiones Críticas de la Alhambra una clasificación de **los valores permanentes de la arquitectura granadina,** afirmando que en ella se encuentran (varios siglos

[227] PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Manantial de energías: arquitectura contemporánea del Manifiesto de la Alhambra" en el *Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Ángel Isac (ed.), 01 Monografías de la Alhambra, Granada, 2006, p. 115.

[228] PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Manantial de energías: arquitectura contemporánea del Manifiesto de la Alhambra" en el *Manifiesto de la Alhambra 50 años después…* Op. cit. pp. 94 y 95.

antes) casi todas las características fundamentales de la arquitectura del momento. Establece de este modo cuatro grandes grupos[229]:

1) **Los valores humanos**- son aquellos que están referidos a la intimidad, o sea a la concepción introspectiva del espacio arquitectónico, al módulo humano y a priorizar fundamentalmente una arquitectura de raíz contemplativa y no representativa, donde la fachada no tiene casi ninguna relevancia.

2) **Los valores naturales**- se refieren a la perfecta integración de la Naturaleza con la Arquitectura, característica más perfecta de la arquitectura granadina, destacándose una relación casi filosófica entre ambas, distinta al naturalismo orgánico presente en la obra de Frank L. Wright. La incorporación del jardín en la casa y la valoración del color en relación con el paisaje e incidencia de la luz forman parte también de los valores naturales.

3) **Los valores formales**- son los que remiten a la composición de las plantas de formas libres y abiertas, pero teniendo en su estructura al patio como núcleo formal estable. La austeridad geométrica de las formas de esta arquitectura no excluye la variedad de sus perspectivas y la riqueza de las percepciones espaciales, así como el carácter sinestésico de la misma.

4) **Los valores mecánicos**- son los que se relacionan con la estructura física y mecánica y con los sistemas constructivos extremadamente lógicos que se encuentran en la Alhambra, aún en su aparente fragilidad. Los materiales utilizados son los que se disponen en el sitio, siendo su empleo totalmente racional y acorde a la función a desempeñar. La forma externa de estos materiales es sincera, mostrando su naturaleza propia al no ocultar sus características intrínsecas, al igual que sucede con la arquitectura moderna.

El estudio de estos valores permanentes forma parte del programa establecido por los concurrentes a las jornadas y son los que darán origen al documento final, el cual se estructura, a su vez, en cuatro capítulos que sintetizan las reflexiones desarrolladas en

[229] CHUECA GOITIA, Fernando, "Sesiones de Crítica de Arquitectura" en *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez Acosta – Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Granada 1993, pp. 103-104.

las mismas. Estos capítulos son: Formas, Construcción, Decoración y Jardines. Se aclara en el propio *Manifiesto* que no son conclusiones concretas a seguir y que pudieran generar un nuevo "academicismo", sino solamente "observaciones sugeridas por el monumento". La única conclusión explícita es que todo arquitecto debería visitar la Alhambra antes de comenzar a proyectar, cualquiera sea el hecho arquitectónico.[230]

A su vez es importante señalar que el análisis arquitectónico que se realiza en la Alhambra (desde una perspectiva moderna tal cual se explicita en el *Manifiesto*) está basado en el método de los *Invariantes castizos de la arquitectura española*, publicados en 1947, de Fernando Chueca. Hay, por lo tanto, una estrecha relación entre el *Manifiesto de la Alhambra* y los *Invariantes* por más de un motivo, siendo el más relevante la búsqueda de una arquitectura española actual, moderna, pero con "raíces".[231]

De Miguel de Unamuno (1864-1936), filósofo y escritor español, proceden la filosofía e ideas que articulan el método de los *Invariantes*. El enfoque con el que Chueca hace el análisis se basa en la concepción de la arquitectura como *intrahistoria*,[232] entendida ésta como la "verdadera tradición", "la tradición eterna", lo permanente, lo que perdura en la cultura de un pueblo a través del tiempo, más allá de los cambios históricos que sucedan.

Los principales invariantes que se encuentran en la arquitectura de la Alhambra y que también se encontrarán en la casa-estudio de Barragán al analizar los componentes islámicos, como veremos seguidamente, son: los espacios compartimentados; las plantas organizadas mediante composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada; la sinceridad de los volúmenes formando conjuntos máclicos; la planitud de los sistemas ornamentales.[233]

---

[230] CHUECA GOITIA, Fernando, en *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto*…..Op. cit. pp. 220 y 221.

[231] ISAC, Ángel, "Una sesión crítica de arquitectura en la Alhambra: El Manifiesto", en el *Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura*….Op. cit, pp.206 a 215.

[232] RAE - *Intrahistoria*- Voz introducida por el escritor español Miguel de Unamuno para designar la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible.

[233] PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Manantial de energías: arquitectura contemporánea del Manifiesto de la Alhambra" en el *Manifiesto de la Alhambra 50 años después…* Op. cit. pp. 95- 97.

El análisis se hará entonces tomando los componentes de la arquitectura islámica, viendo como éstos se detectan en esta obra tan emblemática e incorporando a su vez las consideraciones y aspectos vistos en la Alhambra y que en el *Manifiesto* se encuentran detallados e identificados como los valores esenciales y permanentes que los vinculan con la Arquitectura Moderna.

La concepción del espacio interior – Los valores humanos

Es en el proyecto y realización de su propia casa-estudio donde se puede comprobar más claramente esta concepción del espacio interior, componente característico de la arquitectura islámica, el cual a su vez forma parte de los valores humanos definidos por Fernando Chueca.

Hacia 1947 Barragán construye su casa en el barrio de Colonia Tacubaya, en México D.F., calle General Francisco Ramírez 14, donde hace una síntesis integradora de los principios de la arquitectura moderna con los componentes esenciales de la arquitectura islámica, aplicados al programa de casa unifamiliar y a la que luego agregará su estudio en el predio lindero, sobre la misma calle Ramírez en el número 12, con entrada independiente.

Es interesante constatar la elección de la zona de la ciudad que hace el arquitecto para la construcción de su propia vivienda: un barrio antiguo y popular, de edificaciones de modestas casas tradicionales y de escala reducida, insertándose la suya perfectamente en el entorno de las construcciones vecinas. Por esta misma época estaba en plena actividad profesional en Ciudad de México, concibiendo el desarrollo urbano de Jardines del Pedregal para un sector de la alta burguesía local, lo cual no implicó que optara por un terreno en esta urbanización y sí prefiriera una zona más íntima, modesta y tradicional para instalarse a vivir.[234]

La fachada de la casa se presenta con un muro continuo con apenas las aberturas indispensables para el acceso peatonal y vehicular y la iluminación necesaria de los ambientes. En este caso la única ventana que destaca por su tamaño y debido a sobresalir de la alineación del muro a lo alto es la que cumple la función de iluminar la biblioteca. Ver-

[234] Pág. Web.: http://www.casaluisbarragan.org , última vez consultada el 10/01/2013.

sión formal moderna del ajimez, pues no sólo impide la visión hacia el interior por su altura, sino también mirar hacia fuera por la misma razón.

La vivienda se presenta así hacia el exterior sumamente sobria, ascética y monocromática, sin traslucir su riqueza interior. Hay aquí una coincidencia con la arquitectura islámica en cuanto a priorizar el tratamiento interior de la vivienda, no mostrando la fachada su real valor. Es de este modo una arquitectura "contemplativa" y no "representativa", tal como se ha definido la misma dentro de los valores humanos.

Esta actitud proyectual es tomada deliberadamente por parte de Barragán, pues, como ya se ha visto, hace un verdadero culto de la privacidad. La vida de los habitantes de la casa debe quedar resguardada de la vida pública. La casa es un remanso, un refugio necesario, más aún en la época moderna donde el hombre está muy expuesto a la vorágine de la ciudad, debido a las relaciones laborales y sociales que implica ser parte de una comunidad urbana.[235] Y para ello el arquitecto se vale del muro como separación y aislamiento entre el interior y exterior. El muro liso con las mínimas aberturas indispensables, despojado, sin ornamentación alguna, apenas revocado y en este caso con un color tenue que acompasa el cromatismo de la edificación del contexto de una típica calle barrial de una vecindad como Tacubaya.

Hay que destacar la manera en que Barragán realiza el acceso a su propia casa, ya que conceptualmente es equivalente al acceso del patio de los Arrayanes en la Alhambra, aunque materializado en forma distinta, pero siempre buscando la privacidad de los ambientes y la calidad espacial que sea capaz de generar emoción.

Efectivamente el acceso a su casa se realiza de forma indirecta por un recibidor estrecho o esclusa (portería), para luego pasar a un recinto distribuidor (hall) que conduce a los distintos ámbitos de la vivienda. Barragán ha preservado la intimidad de cada ambiente graduando el acceso a los mismos por medio de los cerramientos, donde el muro cumple un rol fundamental también en el interior al hacer uso del recurso de "engrosar" los mismos mediante huecos (destinados a placar) y estrechar las puertas de ingreso a las distintas habitaciones, como es el caso del pasaje del vestíbulo a la estancia y biblioteca.

---

[235] PONIATOWSKA, Elena, "Luís Barragán. Entrevista" en *Luís Barragán. Escritos y conversaciones*....Op. cit. pp. 108 y 109.

Se genera así un recorrido mediante una directriz quebrada que va encadenando las distintas dependencias de la casa, además del vínculo necesario de las escaleras para salvar los desniveles.[236]

Esta manera de ingresar a la vivienda, en recodo, es una característica de la arquitectura islámica que está presente también en la vivienda hispanomusulmana, como es ejemplo la casa nazarí denominada Zafra en Granada de fines del siglo XIV.[237]

En cuanto al módulo humano, el cual se incluye dentro de este primer grupo de valores, sin duda la escala que maneja Barragán en su obra, y en particular en el programa vivienda, es antropomórfica. Las dimensiones con las que determina sus espacios siempre están a escala del hombre que los va a habitar. Y este es un valor que también está considerado dentro de la arquitectura moderna (Fig.6.112 a 6.117).

La composición y el patio – Los valores formales

Barragán opta por ubicar su casa-estudio en un predio entre medianeras, respetando la alineación de la calle y dejando el fondo libre (donde sitúa el jardín), siguiendo así las características físicas del tejido de la ciudad existente desde la época colonial.

La vivienda se compone de planta baja con un amplio jardín en el fondo, un primer piso y un segundo piso con azotea transitable. En planta baja se encuentran: el recibidor o zaguán, el hall de distribución; la sala y biblioteca (los únicos que tienen doble altura); el comedor, la cocina y el garaje, además de los servicios. En el primer piso, al cual se accede por la escalera ubicada en el hall, se hallan: los dormitorios con los servicios, incluyendo una habitación especial y privada para el dueño de casa, denominada tapanco, cuyo acceso principal es por la escalera situada en la biblioteca.

---

[236] MONTEYS, Xavier, "Meros muros de colores" en *Arquitectura* Nº 277- Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1989, pp. 42-50.

[237] ALMAGRO GORBEA, Antonio y ORIHUELA UZAL, Antonio, "Encuadre histórico y Urbano"; "La Arquitectura" y "Restauración arquitectónica" en *La casa nazarí de Zafra,* Monográfica Arte y Arqueología, Fundación Caja de Granada, Universidad de Granada. Antonio Almagro Gorbea y Antonio Orihuela Uzal (Editores), Granada, 1997.

En el segundo piso se encuentran: los dormitorios de servicio, el lavadero y la azotea-terraza, a la cual se llega por una estrecha escalera y donde se conforma un gran patio, recinto pavimentado y delimitado por altos muros y por los volúmenes verticales de las dos chimeneas y la torre que contiene la escalera caracol de servicio y el tanque de agua. El patio como lugar de estar, una habitación cuyo techo es el cielo, de comunión con el silencio y alcance de la paz espiritual, un espacio metafísico (Fig.6.115 y 6.118 a 6.123).

El estudio se ubica inmediatamente al lado de la vivienda y si bien comparten el jardín está netamente separado del mismo, enfatizando de este modo al jardín como una zona jerarquizada de la edificación. En la planta baja se encuentran: la entrada independiente desde la calle Ramírez y las dependencias de oficina y taller. Al fondo se ubica el patio de las ollas y la comunicación estrecha con el jardín que comparte con la casa. Es de destacar la comunicación interna entre la vivienda y el estudio por medio de un acceso en recodo, una esclusa, desde una puerta situada en la sala-biblioteca. En el primer piso del estudio se encuentran otras dos oficinas (Fig.6.115 y 6.118).

La composición de la planta es abierta, no presentando una estructura rígida al no tener ejes de simetría, pero manteniendo siempre la línea recta de los muros y la ortogonalidad. Esta organización de planta más libre permitiría la agregación de otras unidades, al igual que sucede en la arquitectura hispanomusulmana y en la arquitectura moderna. Los distintos ámbitos de la casa se van encadenando y trabando, formando recorridos variados, no directos ni continuos sino laberínticos, para llegar a espacios bien definidos tanto desde el punto de vista funcional como formal y material.

La riqueza espacial de los ambientes de la casa-estudio radica en la incidencia de la luz casi siempre usada de manera indirecta; en las dimensiones y proporciones dadas a los mismos; en la importancia que el arquitecto le asigna al muro para la definición del espacio y sobre todo como fuerte límite entre el interior y el exterior; en el uso del color arquitectónicamente, siempre para acentuar la calidad del espacio; entre otros aspectos que se verán seguidamente al analizar los espacios más relevantes de ésta, su obra más emblemática.

El zaguán o recibidor (portería) es el primer espacio que se encuentra al ingresar a la vivienda. Cumple la función de lugar de espera y a la vez introduce al visitante en una

atmósfera especial, en la cual la experiencia sensorial será un objetivo primordial. El recinto, de dimensiones reducidas, se va estrechando al acceder por una escalera hacia la puerta de acceso al hall de distribución. La incidencia de la luz indirecta, el color de los muros revocados y la textura de los materiales usados, como la madera y la piedra, constituyen una reinterpretación moderna de un acceso tradicional de una casa mexicana o de una vivienda islámica (Fig.6.124).

Los otros dos espacios interiores que resumen y expresan la complejidad espacial de la casa son el hall de distribución y el salón de la estancia-biblioteca[238] (Fig.6.125 a 6.131).

El vestíbulo es el lugar de distribución que comunica con todos los ambientes de la casa y a su vez cumple el rol de patio central de una vivienda mediterránea, lo cual se acentúa debido al pavimento rústico de piedra volcánica, continuación del piso del mismo material del zaguán, y sube por la escalera principal que une con el nivel superior. La luz penetra lateralmente por una abertura ubicada a lo alto y se refleja en el cuadro dorado de Mathías Goeritz (que se ubica en el descanso), para luego bañar los paramentos y puertas de color rosa y blanco produciendo distintas tonalidades sobre los mismos (Fig.6.125 y 6.126).

El salón destinado a estancia y biblioteca es el ámbito de mayor jerarquía dentro de la casa por varios motivos, pero sobre todo por la magnífica resolución espacial que logró plasmar el arquitecto. Si bien maneja importantes dimensiones, en comparación con las habitaciones del resto de la vivienda, divide el ambiente en zonas bien calificadas por medio de muros más bajos lo que atenúa la doble altura que tiene el recinto y a su vez le da continuidad al salón con las vigas de madera con que cubre el techo.

El tránsito del vestíbulo a la estancia es a través de una directriz quebrada (como ya se ha analizado) lo que implica un recorrido durante el cual se van descubriendo pequeñas zonas con objetos únicos elegidos y atesorados por el propio Barragán, como son las esferas reflejantes, esculturas, cuadros y muebles de diseño exclusivo. El ingreso a la sala de estar se realiza una vez sorteado el biombo que oficia de paramento en el recorrido. Es en ese momento que se tiene una visión general del lugar y un punto focal pre-

[238] Pág. Web.: http://www.casaluisbarragan.org , última vez consultada el 10/01/2013.

dominante: el amplio ventanal de vidrio que comunica visualmente el interior con el gran jardín que se desarrolla en el fondo del predio. Y nuevamente para acceder al patio exterior y al jardín el arquitecto utiliza el mismo recurso: pasar por una esclusa formada por dos puertas consecutivas para ensanchar el muro (Fig.6.115 y 6.125 a 6.128).

El otro sector del gran salón, que da hacia la hermética fachada principal al este, está ocupado por la biblioteca, iluminada de manera indirecta por un ventanal ubicado en lo alto sin comunicación visual con el exterior. La separación entre el exterior mundano y la paz espiritual en el interior de la vivienda es para Barragán lo más importante a preservar para que el ser humano se convierta en una mejor persona.

La expresión volumétrica que se manifiesta hacia el exterior es de gran simplicidad geométrica y está compuesta por volúmenes puros que se intersectan, dando lugar a una arquitectura "máclica", término que fuera utilizado por Fernando Chueca para definir la articulación volumétrica del conjunto edilicio de la Alhambra[239] (Fig.6.129 a 6.133).

El jardín: naturaleza y arquitectura – Los valores naturales

El estrecho vínculo entre naturaleza y arquitectura ha sido un principio fundamental que Barragán siempre consideró y logró plasmar en los proyectos y la realización de su obra. Al igual que sucede en la arquitectura granadina existe en su obra una perfecta integración de naturaleza y arquitectura cualquiera sea el programa y la escala del hecho arquitectónico de que se trate.

El jardín tiene una preponderancia única en la vivienda, como ya se ha visto y analizado en los ejemplos de su etapa en Guadalajara. Pero es en la suya propia que esta condición se ve reflejada más cabalmente, ubicando al mismo en el fondo del predio y con una superficie prácticamente igual a la de la casa, delimitado por muros altos y sin contacto físico ni visual con el exterior, elección que responde a su concepción de jardín cerrado. Una gran habitación que tiene como cubierta el cielo, con frondosa vegetación, acentuada por el vínculo visual con el jardín de la vecina "Casa Ortega", iniciada como propia para luego pasar a ser propiedad de la familia Ortega. Es un lugar privilegiado, propicio

[239] CHUECA GOITIA, Fernando, en *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto*…..Op. cit. pp. 71-72.

para encontrar el sosiego espiritual y de carácter sinestésico, pues apela a todos los sentidos: la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto.

La fachada posterior, hacia el oeste, es la que se vuelca hacia el jardín y hacia el cual dan casi todos los ambientes de la casa desde el de mayor jerarquía como es el estar con su gran ventanal de piso a techo, el comedor, la cocina y los dormitorios de la planta superior. El jardín se integra a la casa y la casa se apropia del jardín, estableciéndose una interrelación muy fuerte. La vegetación se refleja en la gran vidriera, teniendo una comunicación visual que penetra hasta la biblioteca y llega al interior de la fachada principal por encima de los muros y paneles más bajos separativos (Fig.6.134 a 6.140).

Inicialmente, según documentos fotográficos y testimonios de Barragán, el jardín estaba compuesto por una mayor extensión de césped presentándose con un carácter más regular y domesticado. El propio arquitecto cambió de parecer y dejó crecer más libremente la vegetación, predominando el color verde de la misma con toques de blanco y naranja que aportan las flores del jazmín y la clivia.[240]

Esta comunión e identificación entre casa y jardín está mencionada expresamente por el mismo Barragán y también figura la misma asociación en el *Manifiesto de la Alhambra,* como ya se ha hecho mención y analizado en el punto 6.7.3 de este capítulo "El jardín-La vegetación y el agua".

El patio de las ollas (proyección exterior del estudio) es a su vez un jardín más pequeño, donde conviven la vegetación en forma de enredaderas y el agua, esta última contenida en una alberca, recortada en el pavimento de piedra volcánica (Fig.6.141 a 6.143).

En la azotea-terraza también está presente la vegetación, enredaderas de color verde contrastan con los muros pintados de rosa intenso y blanco. En el proyecto original de su casa (no incluye el estudio) aparece un sector de azotea, donde luego se construyó la habitación de huéspedes, que oficia de terraza y patio y en la cual el arquitecto incorpora también una pequeña alberca y fuente (Fig.6.114 y 6.144 a 6.146).

[240] Pág. Web.: http://www.casaluisbarragan.org , última vez consultada el 10/01/2013.

La construcción: materiales y técnicas – Los valores mecánicos

Al igual que en la Alhambra y tal como se recomienda en el *Manifiesto* en relación a los valores mecánicos Barragán hace uso de los materiales locales y de las técnicas tradicionales de la región de manera racional. Por otra parte el sistema constructivo utilizado está acorde con la función y el rol mecánico a desempeñar, así como la manifestación externa de la construcción expresa con sinceridad los materiales usados.

Y son todas estas características mencionadas las que tiene también la arquitectura moderna. De ahí la vigencia que tiene el conjunto edilicio granadino y que se comprueba en la elección y selección que hace el arquitecto ante el hecho constructivo, en su obra más significativa como es su propio lugar de residencia y de trabajo.

Los materiales utilizados en su casa-estudio son los tradicionales de México y de la zona en que se ubica la vivienda: como ejemplo más relevante es el uso en el pavimento de la piedra volcánica del sitio. Las técnicas constructivas son también las tradicionales, predominando la estructura de muro portante en la mayoría de los recintos, combinada puntualmente con la de hormigón armado.

Otros materiales comunes en la obra del arquitecto y que también emplea aquí son: tablas anchas de madera para el piso del salón y en su estudio; vigas de madera de pino para los techos y revoque encalado en los muros, sobre los cuales experimenta con los colores típicos mexicanos según sea el destino funcional del espacio y el carácter que le quiere dar, usando la incidencia de la luz sobre las superficies, casi siempre de forma indirecta. Los colores de los interiores son rosas, blancos, morados, amarillos y naranjas (Fig.6.147 a 6.151).

Es el caso paradigmático del vestíbulo o hall de distribución donde conjuga elementos sencillos como la piedra rústica y oscura en el pavimento y la escalera, los muros revocados y pintados de rosa intenso y blanco con el efecto contrastante que produce la incidencia de la luz indirecta. Crea de este modo atmósferas especiales que producen variadas sensaciones, ya sea de intriga, curiosidad por descubrir otros lugares de la casa, pero a la vez está preservando la intimidad y privacidad del habitante de la casa, no exponiendo los distintos ambientes a la vista directa (Fig.6.125 y 6.126).

Toda la casa-estudio transmite, tanto hacia el exterior como en el interior, sobriedad, austeridad, sinceridad, intimidad y recogimiento. La riqueza interior radica en la calidad espacial de los ambientes y en su tectónica, incluyendo el equipamiento y objetos seleccionados por el arquitecto que colaboran y se ajustan perfectamente con la atmósfera que se genera en torno a esta magnífica obra de arquitectura moderna.

La casa-estudio de Luís Barragán como *Manifiesto*

Luego del análisis de la casa-estudio se puede concluir que es ésta la obra arquitectónica más trascendente de Barragán en relación a la temática de estudio, constituyéndose en sí misma en un *manifiesto.*

Por un lado en ella resume y sintetiza todas sus ideas y certezas de la arquitectura residencial o vivienda unifamiliar sobre la que había venido explorando desde su temprana época en Guadalajara hasta el momento de su consolidación en estos años de fines de la década del `40 del siglo XX. Sus posteriores realizaciones destinadas a vivienda mostrarán resoluciones similares en cuanto a lo conceptual, variando su formalización en razón de las exigencias de localización, dimensiones del predio y requerimientos de los futuros habitantes. Es ejemplo la casa para la familia Prieto López de 1948, entre otras, hasta una de sus últimas viviendas para Francisco Gilardi de 1976.

En todas ellas mantiene los componentes ya analizados: fachadas sencillas, con pocas aberturas y muros altos hacia el exterior; accesos indirectos (en general en recodo); prioriza la privacidad y vida interior en la vivienda donde se halla toda la riqueza de la misma; pondera el patio y el jardín como ámbitos cerrados para el disfrute de sus habitantes y donde la vegetación y el agua cumplen un rol preponderante para el disfrute de todos los sentidos, entre otros componentes ya reconocidos en su propia casa.

Por otra parte, tal como se expresa en el *Manifiesto de la Alhambra* en relación al edificio granadino, en la casa de Luis Barragán se encuentran también iguales valores esenciales de la arquitectura, siendo una obra excepcional dentro del Movimiento Moderno. Representa esa *otra* Arquitectura Moderna y posible que concilia elementos tradicionales e influencias diversas integradas sincréticamente en una obra que se identifica con lo local pero que tiene a su vez valor universal.

6.8
Imágenes de la obra de Luis Barragán



Fig.6.1 - Luis Barragán (el segundo desde la derecha) en el pórtico norte del Generalife, 1924.



Fig.6.2 - Vista actual del pórtico norte del Generalife.



Fig.6.3 - Ferdinand Bac- La puerta con reflejos metálicos - Ilustración de *Jardins enchantés*, 1925.



Fig.6.4 - Ferdinand Bac - Jardín intimista de Ilustración de *Jardins enchantés*.

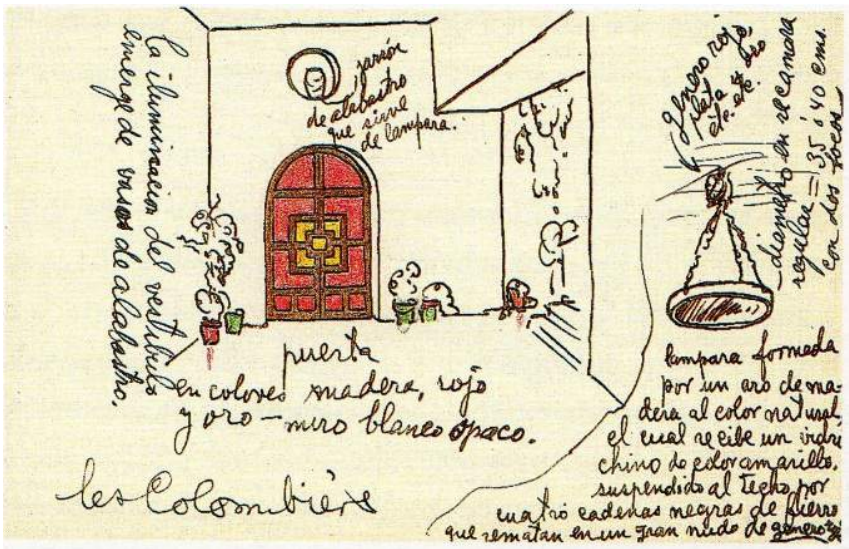


Fig.6.5- Barragán - Boceto y estudio de materiales y colores de *Les Colombiéres*, 1931.

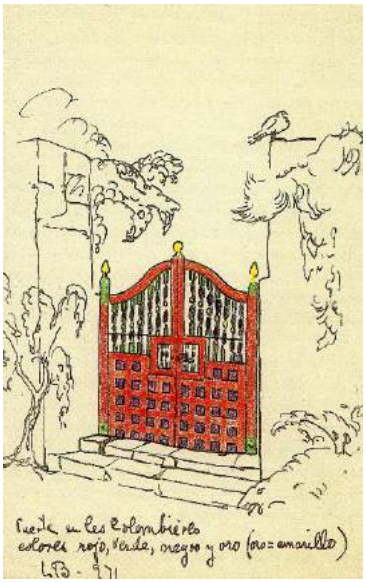


Fig.6.6- Barragán- Boceto de estudio de *Les Colombiéres*, 1931.



Fig.6.7- Barragán- Boceto del puente en *Les Colombières*, Menton, 1931.

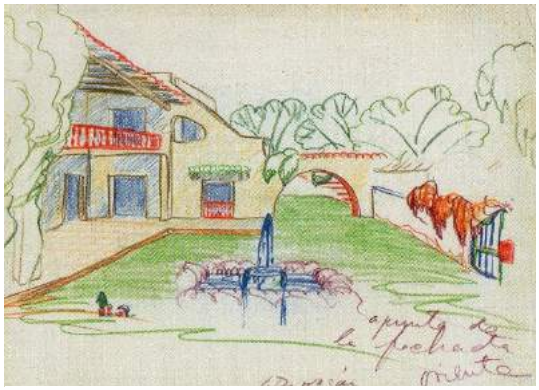


Fig.6.8- Barragán- Apunte perspectivado de la Casa Newton - Proyecto no realizado, Chapala, 1934.



Fig.6.9 - Una calle de la medina de Fez, Marruecos. Vista actual.

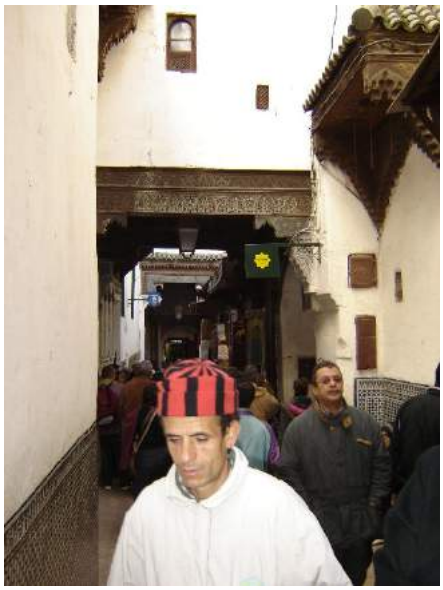


Fig.6.10 - Medina de Fez, Marruecos.



Fig.6.11- La casbah de Taourirt, Marruecos. Vista actual.

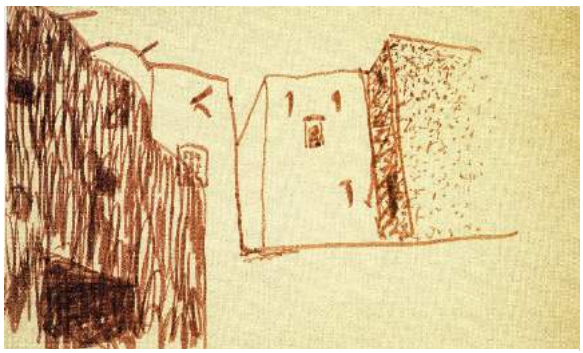


Fig.6.12 – Barragán- Apunte desde Marruecos, 1952.

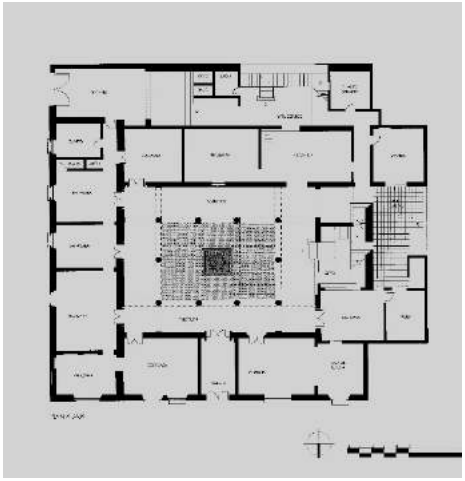


Fig.6.13 - Casa Robles León- Planta Baja- Proyecto original de la reforma, Guadalajara, 1927- Luis Barragán. *Luis Barragán. Obra en Guadalajara*. Guadalajara, 2002.



Fig.6.14 - Fachada sobre la calle Madero - Casa Robles León. Vista actual.



Fig.6.15 – Vestíbulo de la Casa Robles León. Su uso actual es de escuela.



Fig.6.16 – Patio de la Casa Robles León, hoy inexistente la fuente y la pérgola original.



Fig.6.17 – La escalera principal y la celosía de madera torneada y pintada.



Fig.6.18 - Vista de la escalera principal y la baranda de madera torneada y pintada- Casa Robles León.



Fig.6.19 - Vista de la puerta de ingreso y del patio.



Fig.6.20 - Detalle de la abertura de acceso al comedor y cocina.



Fig.6.21 - Detalle del arco mixtilíneo en la abertura de acceso al comedor y cocina.



Fig.6.22 - Detalle del diseño geométrico de los azulejos de revestimiento de la cocina- Casa Robles León.



Fig.6.23 - Detalle del diseño de azulejos de una fuente en una calle de Fez, Marruecos. Vista actual.

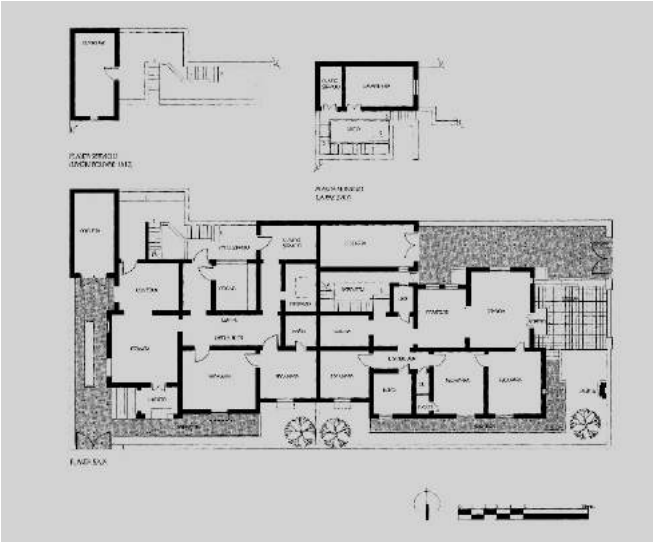


Fig.6.24 - Casas Ildefonso Franco. Plantas, Guadalajara, 1929- Luis Barragán. Fig.6.24-6.25 de *Luis Barragán. Obra en Guadalajara*. Jalisco, México, 2002.

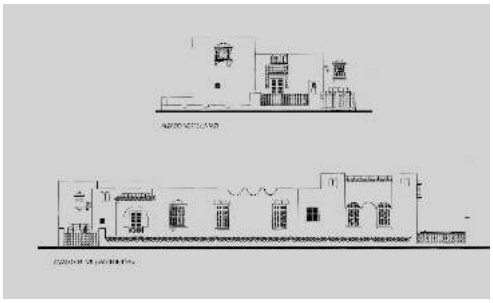


Fig.6.25 - Alzados de las Casas Ildefonso Franco.



Fig.6.26 - Casa Ildefonso Franco - Avda. de la Paz 2207, esq. Simón Bolívar.



Fig.6.27 - Acceso principal lateral.



Fig.6.28 – Vista de la puerta principal y del muro con aberturas muy pequeñas.



Fig.6.29 - Casa Ildefonso Franco – El alero de tejas, con soportes laterales que recuerdan las estalactitas y son semejantes a los de Marruecos.



Fig.6.30 - La Alhambra- Arco de mocárabes. La forma de su silueta recuerda a las estalactitas.

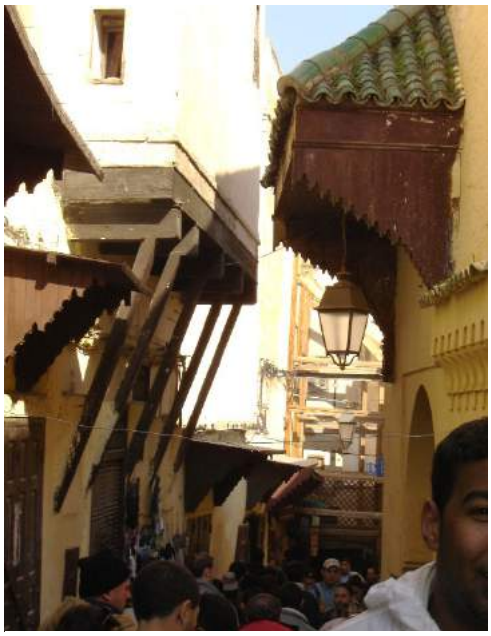


Fig.6.31- Similar alero en cualquier calle en la Medina de Fez, Marruecos.



Fig.6.32 - Vista de la terraza y el jardín desde la planta alta.



Fig.6.33 – La ventana con celosía en madera, similar al ajimez.

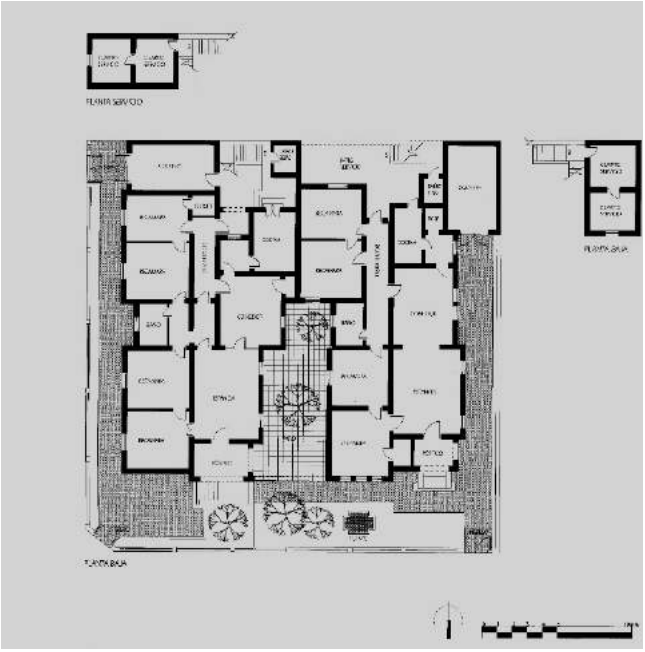


Fig.6.34 - Casas Robles León. Plantas, Guadalajara, 1928- Luis Barragán. Fig. 6.34-6.35 de *Luis Barragán. Obra en Guadalajara.* Jalisco, 2002.



Fig.6.35– Alzados de las Casas Robles León.



Fig.6.36 - Vista del volumen desde la esquina de Avda. La Paz y la calle Colonias.



Fig.6.37 - Vista del acceso y su pórtico.



Fig.6.38 - El gran arco y detrás el patio – jardín.



Fig.6.39 - El patio - jardín hacia donde se vuelcan parte de los ambientes.



Fig.6.40 - Casa Efraín González Luna, Guadalajara, 1928- Luis Barragán.



Fig.6.41 - Acceso principal a la Casa González Luna sobre la calle José Guadalupe Zuno 2083.



Fig.6.42 - Plantas de la Casa González Luna con la ampliación del arquitecto Díaz Morales.

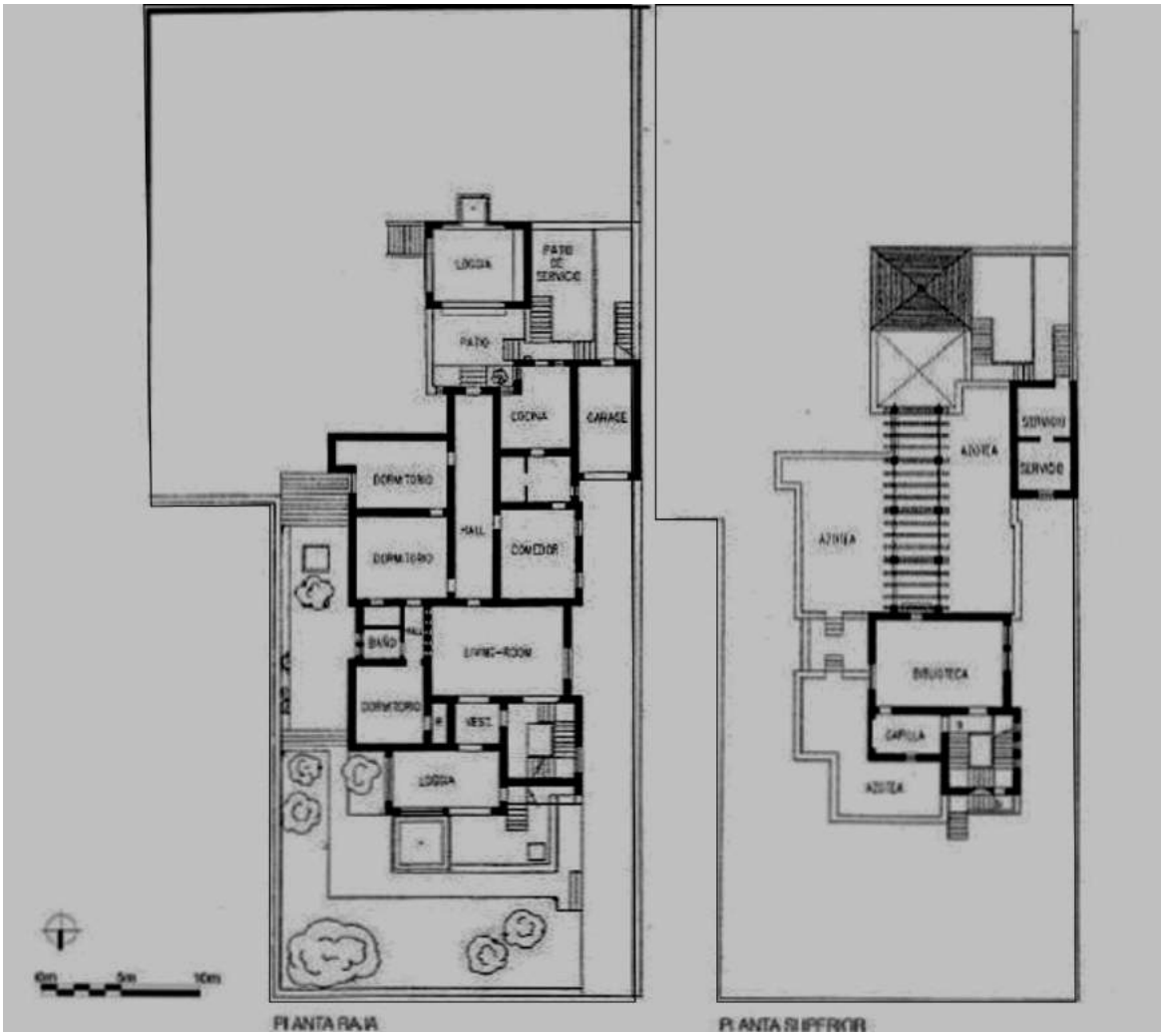


Fig.6.43 - Plantas del proyecto original de la Casa González Luna de Barragán.


Fig.6.44 – Acceso no directo, sesgado, el pórtico y la puerta de ingreso. Al costado izquierdo la alberca con la fuente.


Fig.6.45 - Puerta de acceso principal con el detalle del arco mixtilíneo rehundido en el muro.

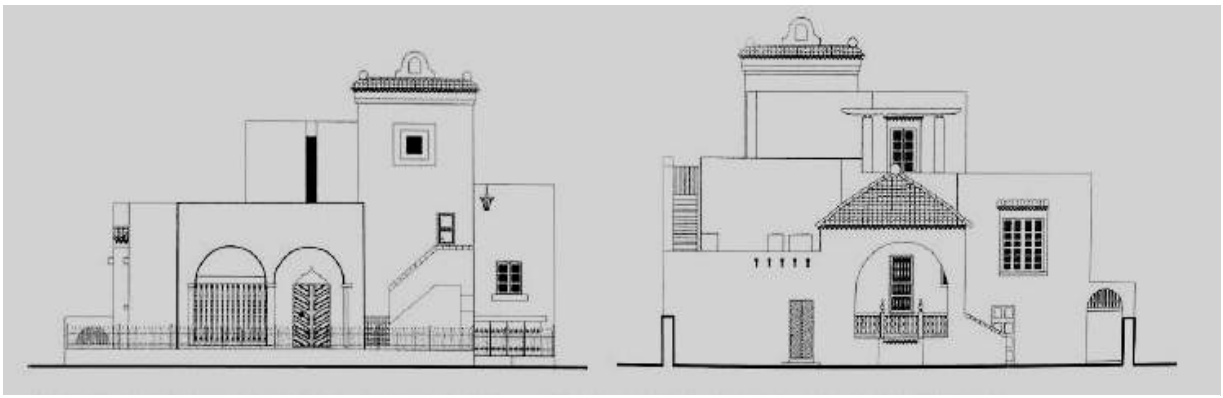


Fig.6.46 - Fachadas Norte y Sur - Casa González Luna. Fig.6.42, 6.43 y 6.46 de *Tres casas de Luis Barragán*, Barcelona, 2008.



Fig.6.47 - Vista del muro que delimita con el exterior y la puerta del jardín al sur.



Fig.6.48 - El gran jardín al sur - El Pabellón con la alberca y los canales de agua.



Fig.6.49 - Fachada al este. Vista de las sendas peatonales y los canteros con vegetación.



Fig.6.50 - Fachada al oeste. Vista del acceso al garaje, ubicado debajo de la zona de servicios.

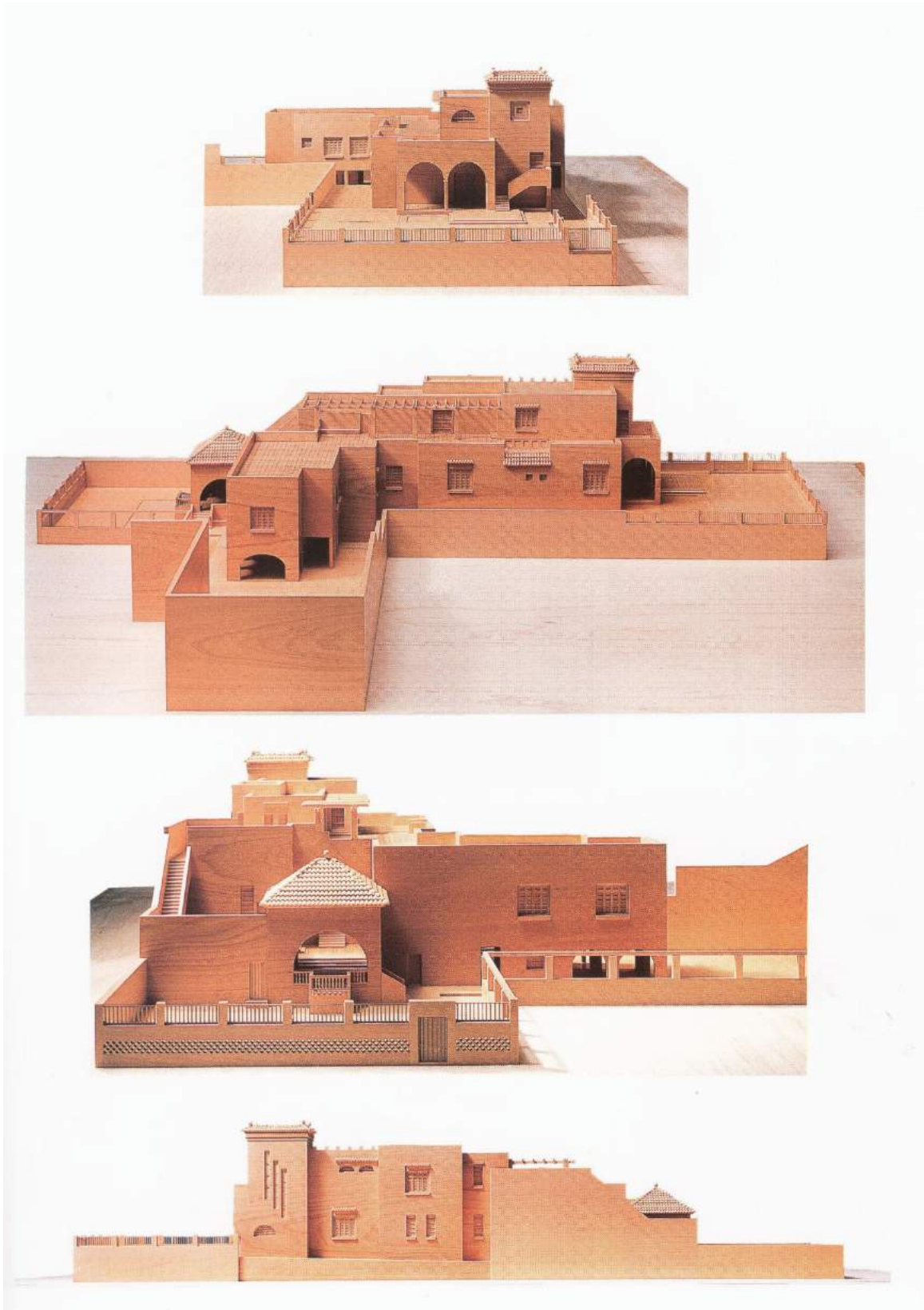


Fig.6.51 - Maquetas vistas desde las fachadas norte, este, sur y oeste - Casa González Luna, de *Luis Barragán. Obra completa,* Madrid, 1995.



Fig.6.52 - Acceso al vestíbulo- El eje norte-sur une frente y fondo- Casa González Luna.



Fig.6.53 - Estar o estancia principal - Lámpara parecida a las usadas en las mezquitas.



Fig.6.54 - Vista desde el interior del vestíbulo hacia la puerta de acceso.



Fig.6.55 - Diversas maneras de iluminación indirecta.



Fig.6.56 - Linternas de iluminación o ventanas altas y los efectos sobre la sala o estancia principal.

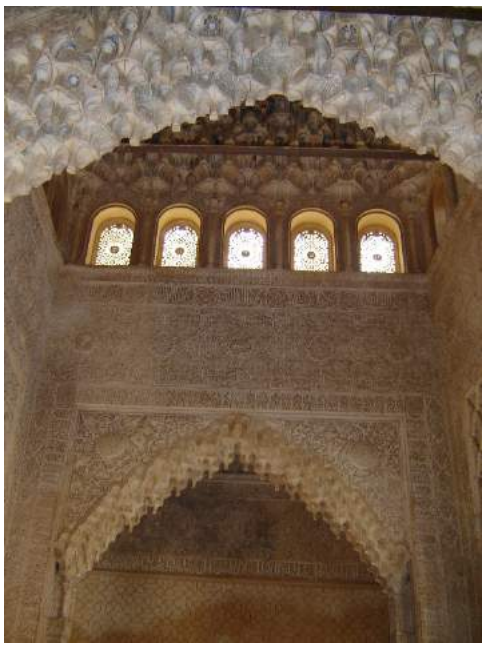


Fig.6.57 - La Alhambra - Linternas de iluminación.



Fig.6.58 - El estar o estancia - Vista hacia el oeste.

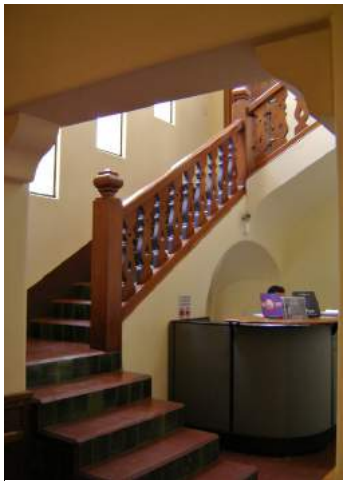


Fig.6.59 - La escalera con la baranda decorada en madera.



Fig.6.60 - Vista del comienzo de la escalera desde la estancia.



Fig.6.61 - La torre de la escalera y las esferas decorativas que la coronan.



Fig.6.62 - Vista del yâmûr en el alminar o torre de la mezquita Kutubiya en Marraquech.



Fig.6.63 – Vista del acceso desde el jardín al pabellón.



Fig.6.64 - Vista del jardín posterior al sur y el pabellón con su alberca y surtidores



Fig.6.65 - La terraza- mirador en el pabellón.



Fig.6.66 - El pabellón con la cubierta de tejas y coronado con una esfera.



Fig.6.67 - Pabellón del Patio de los Leones- La Alhambra.



Fig.6.68 - La terraza-azotea, una habitación sin techo.



Fig.6.69 - La pérgola califica el espacio junto a las especies vegetales en los grandes macetones.



Fig.6.70 - El muro al sur que delimita la vivienda y le da privacidad por su altura, aun combinado con rejas.



Fig.6.71 - Detalles de la puerta de salida al jardín posterior y del diseño del tablero de luz.



Fig.6.72 - Detalle del trabajo de la puerta de acceso principal, decorada con clavos e inspirada en las de Marruecos.



Fig.6.73 - Diseño de la abertura de madera.

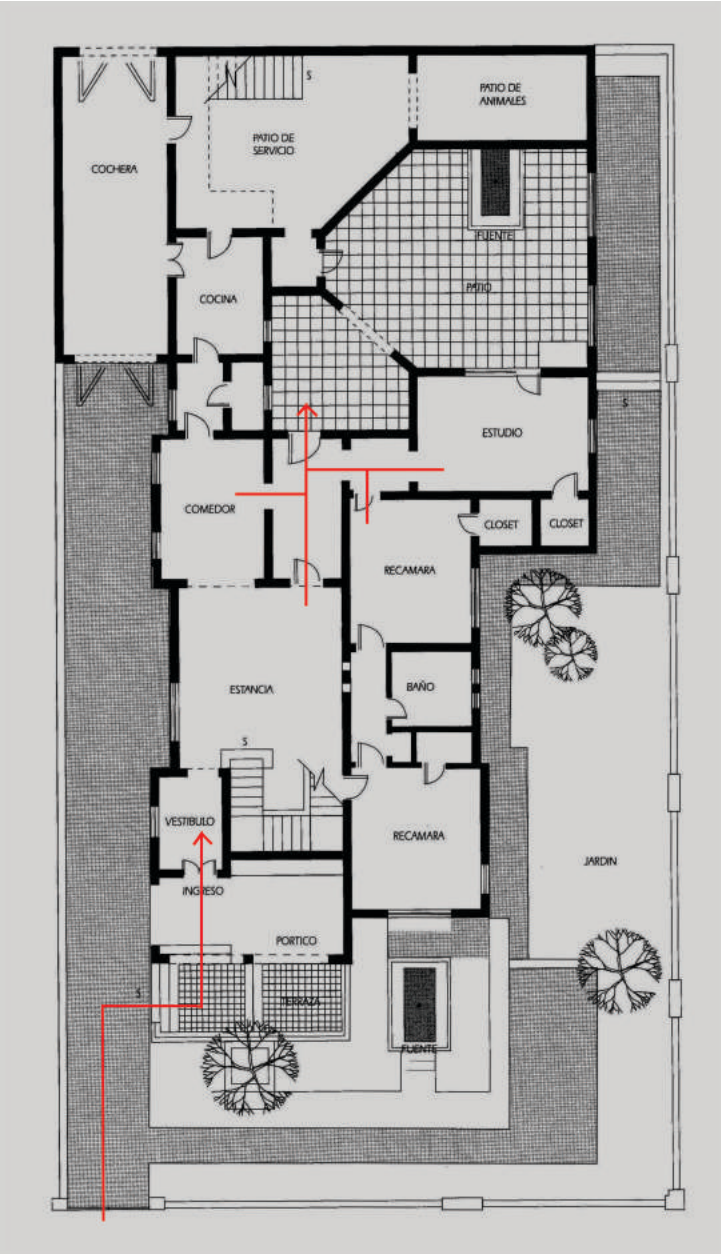


Fig.6.74 –Casa Cristo. Planta Baja del proyecto original, Guadalajara, 1929 - Luis Barragán.

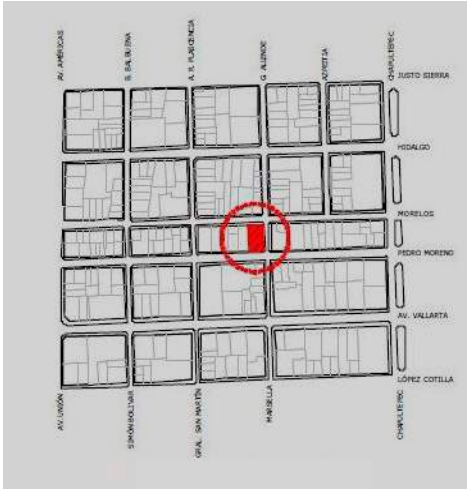


Fig.6.75 - Plano de ubicación de la Casa Cristo en la calle Pedro Moreno 1612, esq. Marsella.



Fig.6.76 - Vista actual de la Casa Cristo con la modificación del acceso original.



Fig.6.77- Fachada Principal Sur, alterada por el acceso frontal actual.

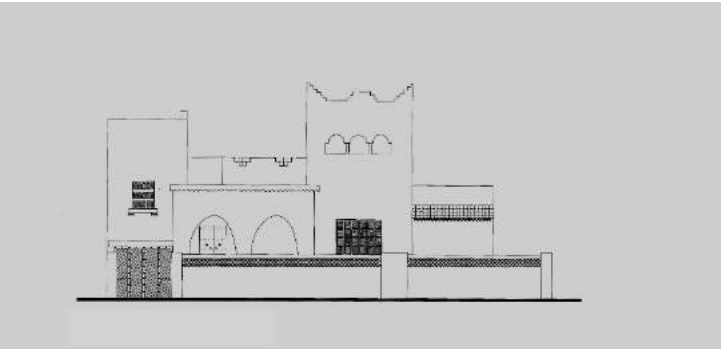


Fig.6.78 - Fachada Principal Sur con el acceso original.

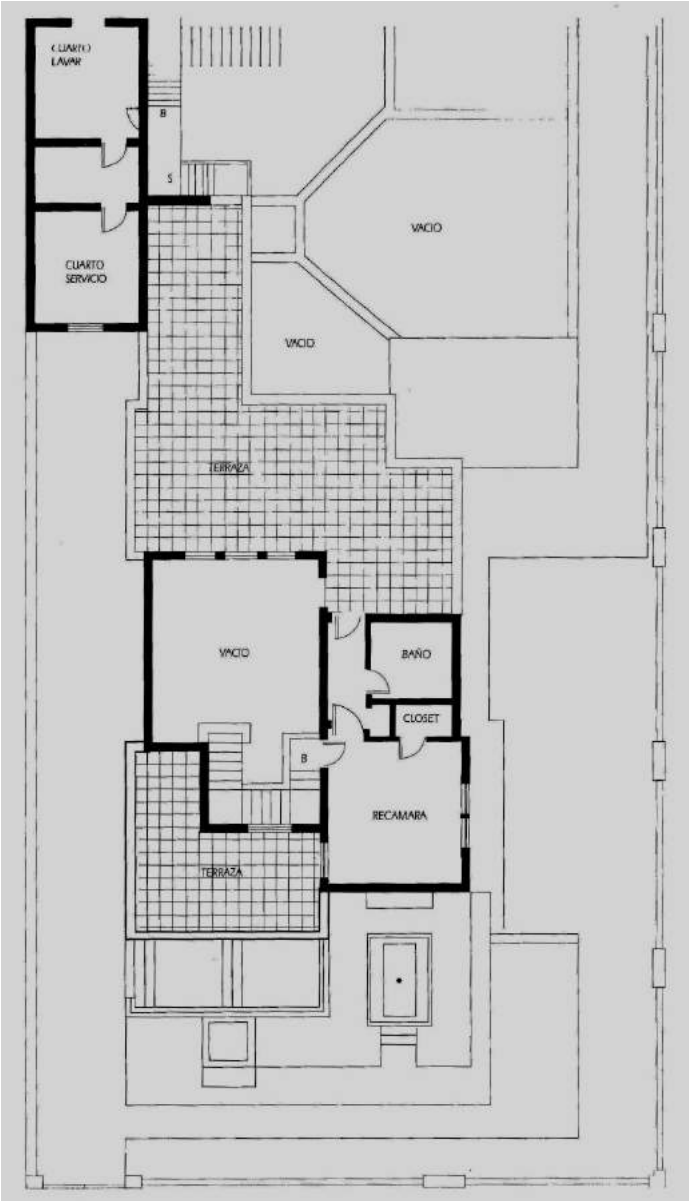


Fig.6.79 - Planta Alta del proyecto original - Casa Cristo. Fig. 6.74, 6.78 y 6.79 de *Luis Barragán. Obra en Guadalajara*, 2002.



Fig.6.80 - Vista aérea de la Casa Cristo de 1998.

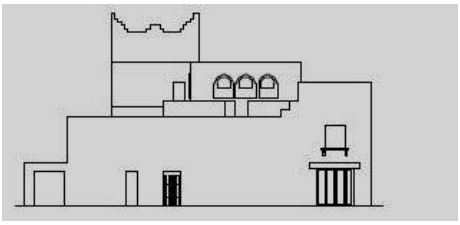


Fig.6.81- Fachada Norte- Predomina el muro con mínimas aberturas.

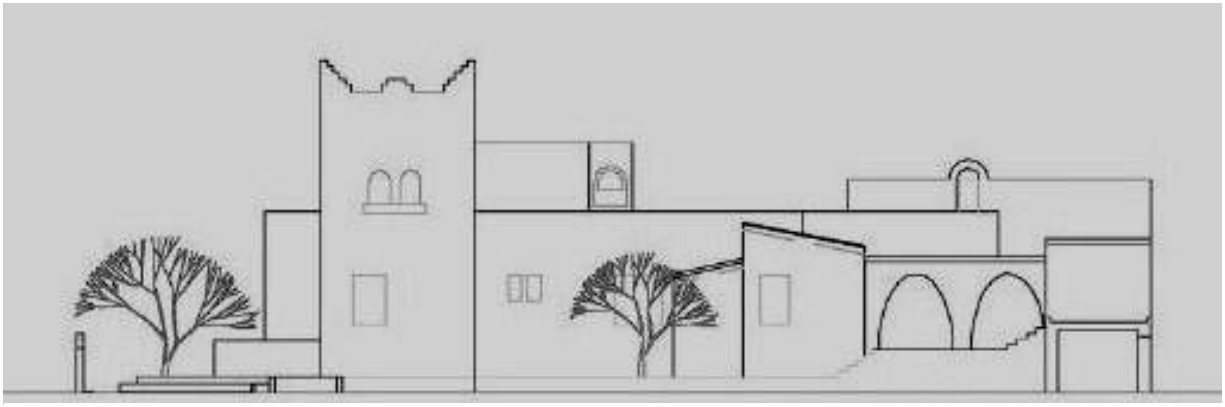


Fig.6.82 - Fachada Este - El muro y la vegetación del jardín ofician de separación con la calle. Fig.6.75, 6.77, 6.81, y 6.82 del Proyecto de conservación y adaptación de nuevo uso de *Casa Cristo*, Guadalajara, 2007.



Fig.6.83 - Vista actual del acceso de la Casa Cristo.



Fig.6.84 - El acceso frontal modificado del original.



Fig.6.85 – Vista del otro acceso lateral.



Fig.6.86 - Vista del acceso al garaje y la zona de servicios.



Fig.6.87- Vista lateral de la fachada al oeste y el pórtico de entrada.



Fig.6.88 - Vista lateral de la fachada este de la Casa Cristo.



Fig.6.89 – El muro separativo del exterior de la fachada este.



Fig.6.90 - Vista del acceso al patio principal. En el proyecto original no existía. Los arcos eran ciegos.



Fig.6.91 - Vista desde el primer piso al patio - jardín principal.



Fig.6.92 - Acceso lateral al patio-jardín principal, inexistente en la casa original.



Fig.6.93 – La alberca y fuente en el patio – jardín.

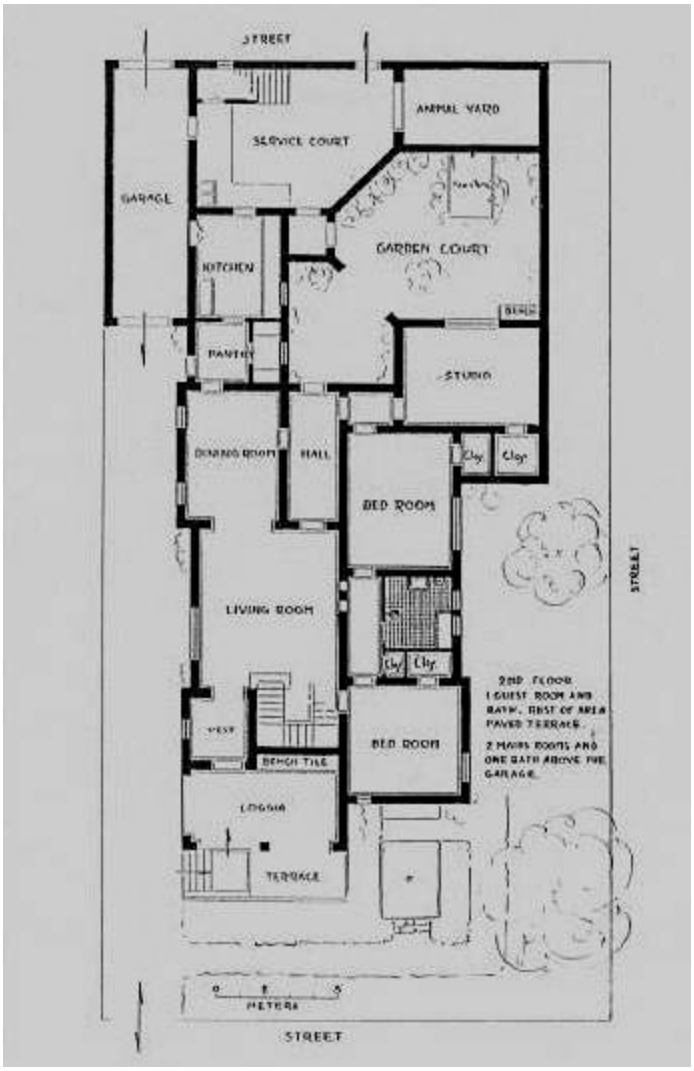


Fig.6.94 - Planta Baja de la Casa Cristo publicada en la revista *Architectural Record* en 1931.

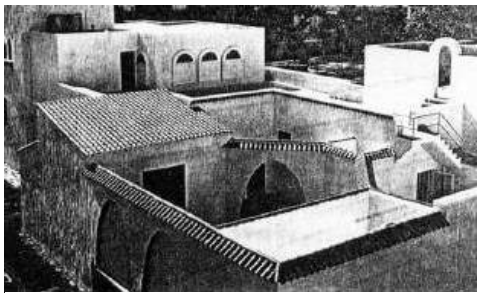


Fig.6.95 - Vista aérea de las terrazas y azotea de *Architectural Record* de 1931.

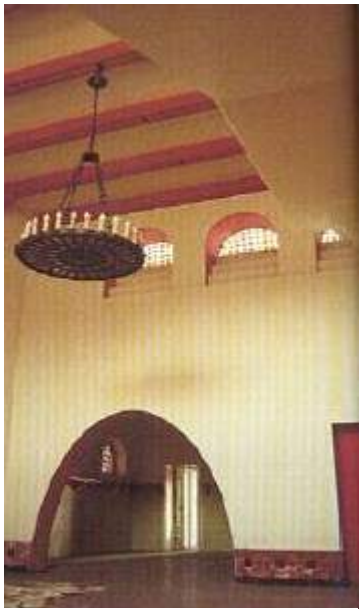


Fig.6.96 - Muro original con la arcada separando el estar del comedor, hoy inexistente.



Fig.6.97 – Vista hacia la entrada desde el interior del vestíbulo de acceso.

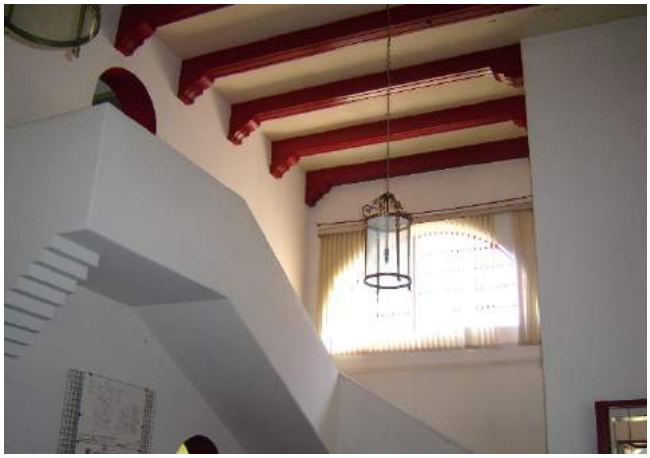


Fig.6.98 - Escalera principal en la estancia o estar.

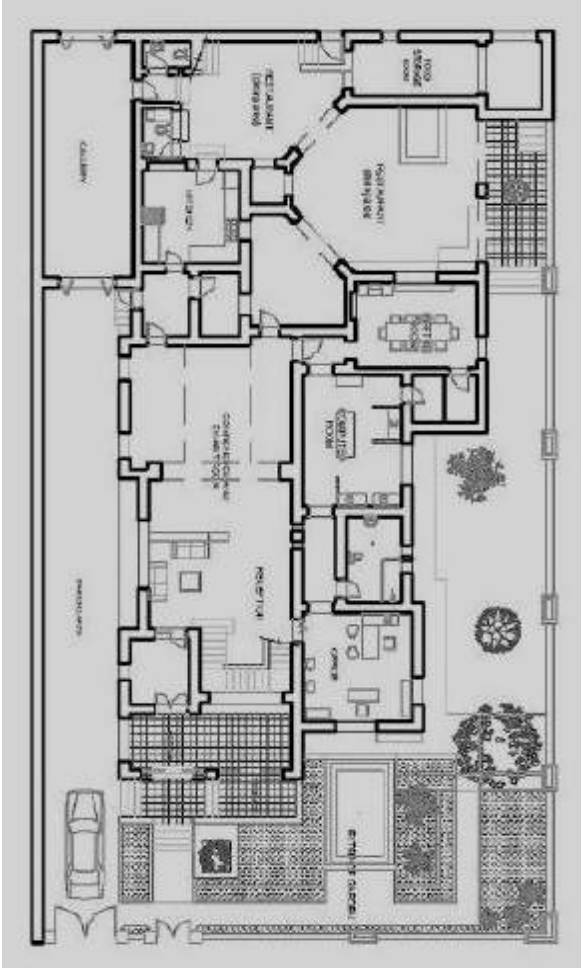


Fig.6.99-Planta Baja de la Casa Cristo con las modificaciones realizadas para su uso actual, de *Towards establishing a process (...):the Casa Cristo gardens in Guadalajara,* 2002.



Fig.6.100- La escalera de servicio y el acceso a la azotea.



Fig.6.101- Detalle del muro con las palomeras.



Fig.6.102 - Vista actual del estar y el comedor unificados.



Fig.6.103 - Las ventanas altas con vidrios coloreados filtran la luz al interior.



Fig.6.104- La torre de la Casa Cristo sobresale por su altura y forma volumétrica.

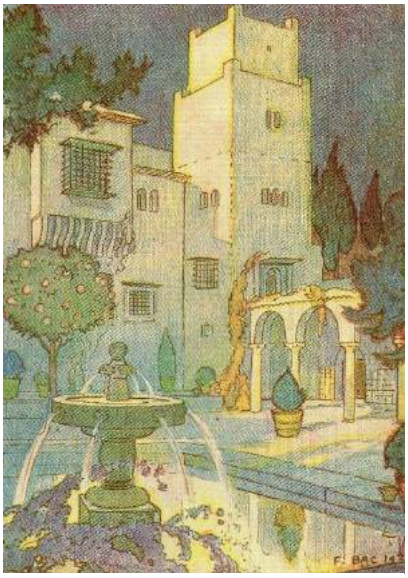


Fig.6.105 - Ferdinand Bac - Torre del Califa - Ilustración de *Jardins Enchentés,* 1925.



Fig.6.106 - Torre de Comares en la Alhambra.



Fig.6.107 - El trabajo de la celosía o ajimez en metal es de tradición marroquí.



Fig.6.108 - Detalle del diseño de la cerámica en la escalera principal - Casa Cristo.

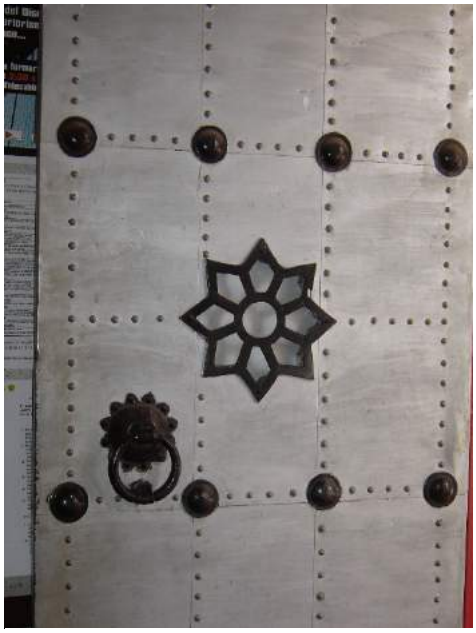


Fig.6.109 - Puerta de entrada principal - La estrella de ocho puntas es el motivo más usado como base de la decoración en al-Andalus.



Fig.6.110 - El diseño de la cerámica y el uso del color generan distintos efectos, calificando el espacio.



Fig.6.111- Detalle del portón en el vestíbulo de madera torneada y de rojo intenso.



Fig.6.112 - Casa- Estudio Luis Barragán, Tacubaya, México D.F., 1947-1948 – Luis Barragán.



Fig.6.113 - Detalle de la ventana de la biblioteca- Versión formal moderna del ajimez.

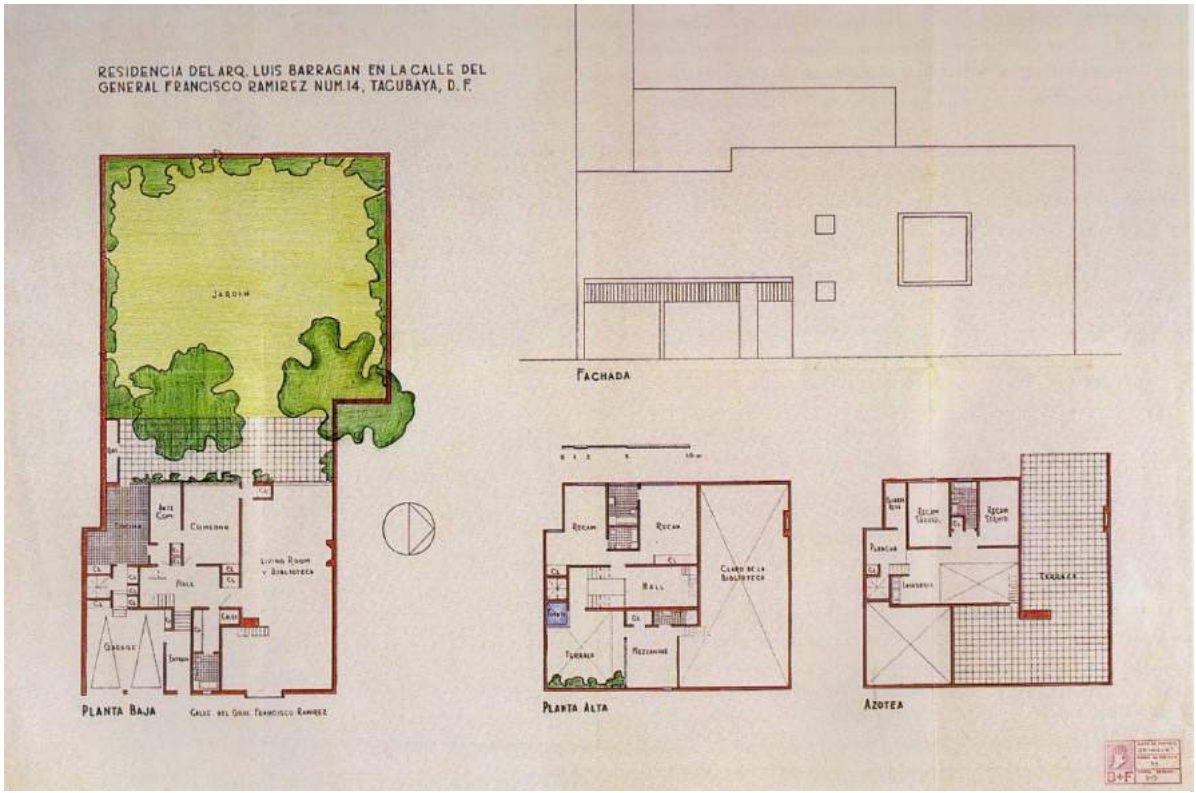


Fig.6.114 - Proyecto inicial de la Casa Barragán. No incluye su estudio- Luis Barragán, de *Luis Barragán. La revolución callada.* Barcelona, 2001.

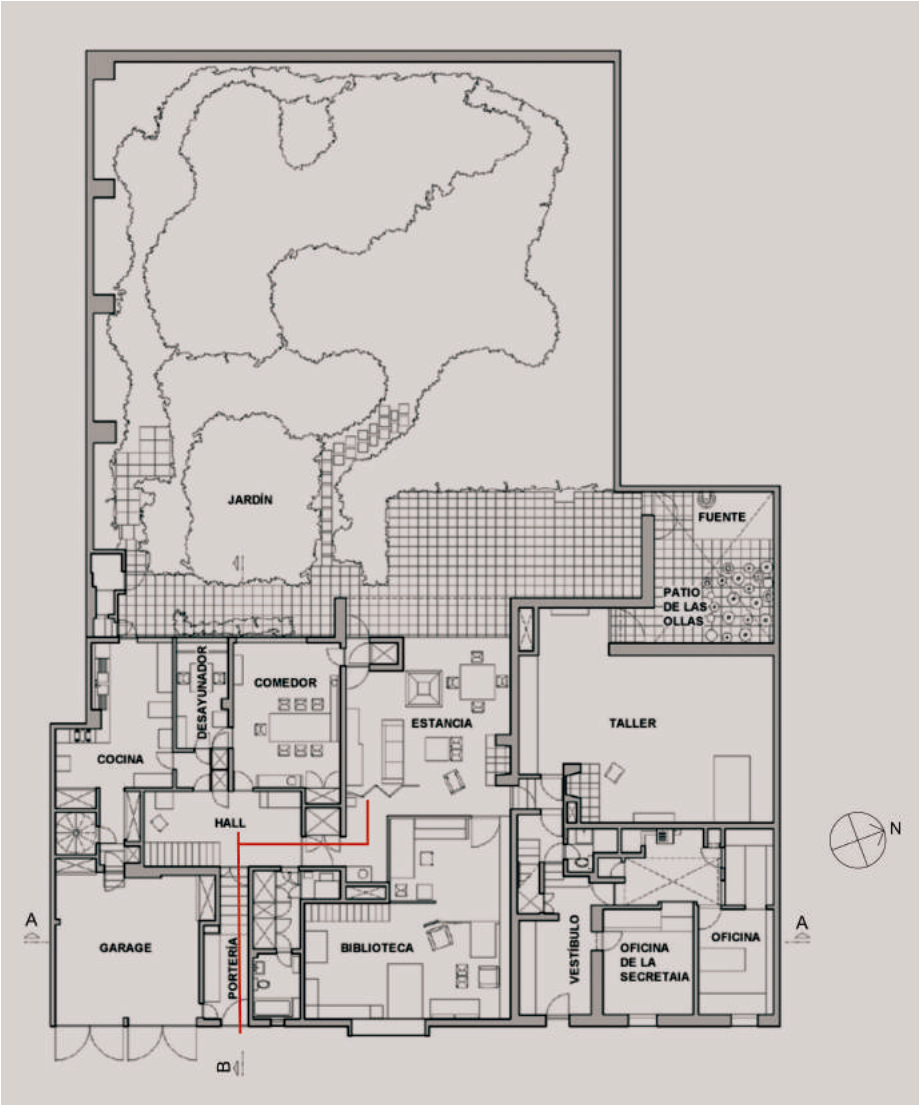


Fig.6.115 - Planta Baja de la Casa-estudio de Luis Barragán.

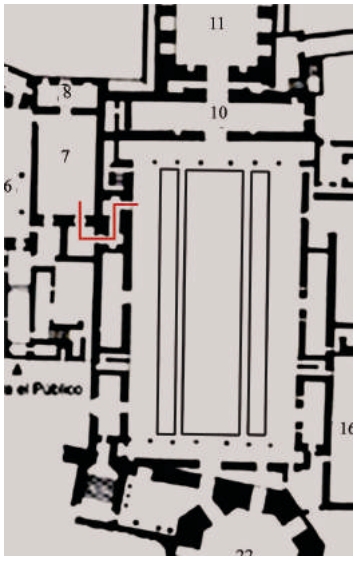


Fig.6.116 - Planta del Patio de los Arrayanes de la Alhambra y el acceso en recodo.

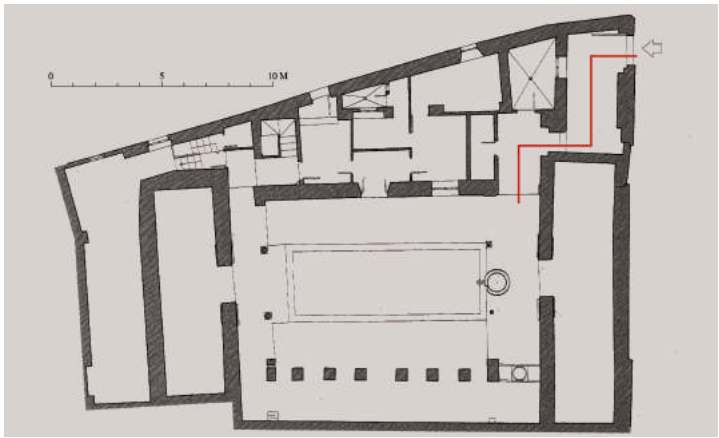


Fig.6.117 - Planta Baja de la Casa Zafra, vivienda nazarí en Granada hacia fines del siglo XIV. Acceso en recodo, de *La casa nazarí de Zafra*, Granada, 1997.

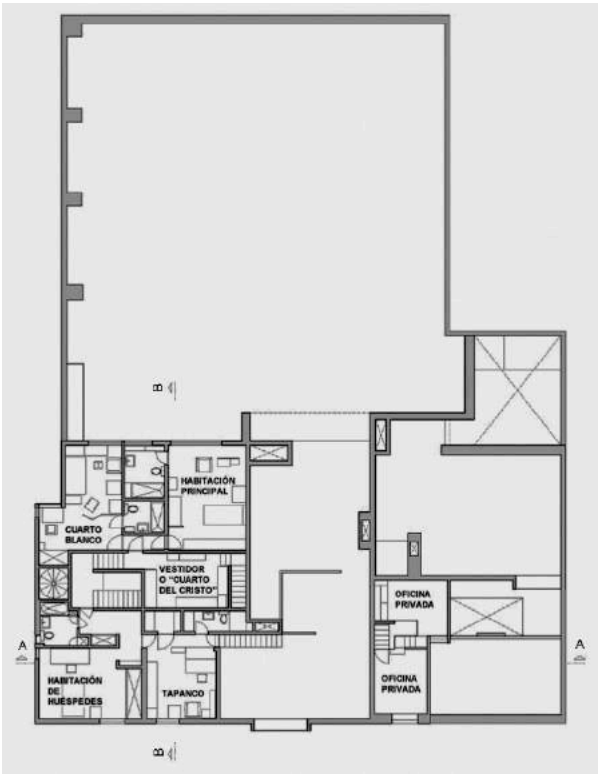


Fig.6.118 – Planta del primer piso de la Casa-estudio- Luis Barragán.

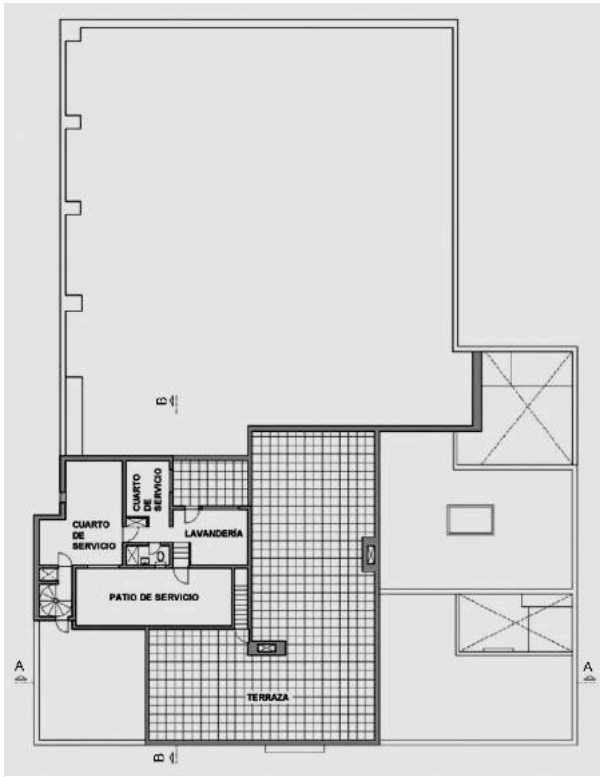


Fig.6.119- Planta del segundo piso y terraza.

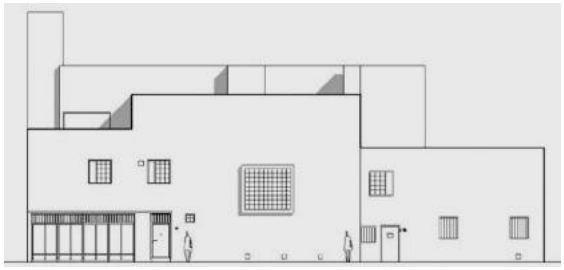


Fig.6.120 - Fachada Principal de la Casa-estudio.



Fig.6.121- Fachada Posterior de la Casa-estudio.

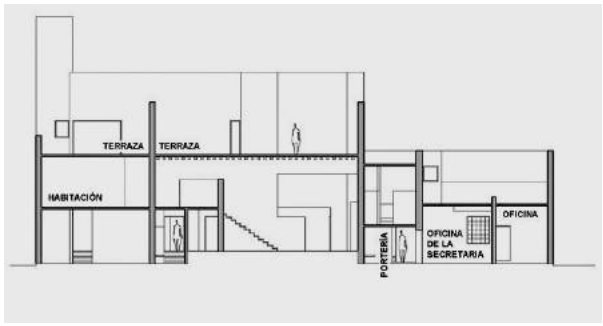


Fig.6.122- Corte A-A de la Casa- estudio.



Fig.6.123 - Corte B-B de la Casa-estudio. Fig.6.115, 6.118 a 6.123 de http://www.casaluisbarragan.org.

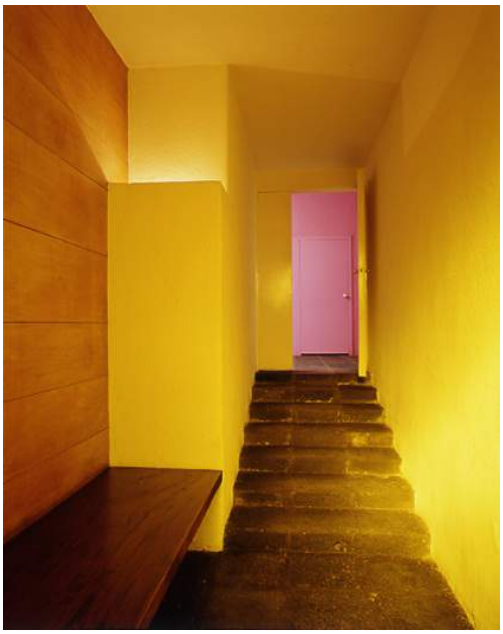


Fig.6.124 - Acceso principal o zaguán (esclusa) de la Casa Luis Barragán.



Fig.6.125 - Vestíbulo de distribución de la Casa Luis. Barragán.

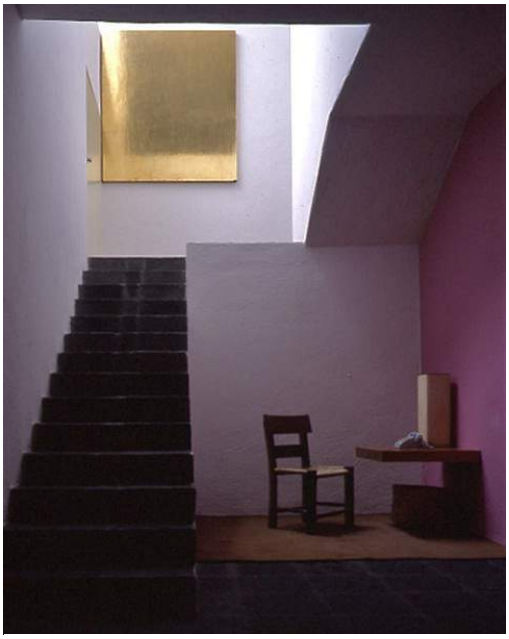


Fig.6.126 - Vista de la escalera del vestíbulo con el cuadro dorado de Mathías Goeritz.



Fig.6.127 - Vista de la estancia hacia el biombo y muro bajo separativo de la biblioteca.



Fig.6.128 - El gran ventanal de la estancia y la presencia del jardín dentro de la casa.



Fig.6.129 - La biblioteca, el lugar más reservado de trabajo.



Fig.6.130 - La biblioteca y el sector que limita con la fachada principal.



Fig.6.131 - La escalera de la biblioteca que sube al tapanco.



Fig.6.132 - La austeridad de la fachada principal con el volumen del ventanal que ilumina la biblioteca.



Fig.6.133 - Vista del remate volumétrico de la casa - estudio y la lindera Casa Ortega.

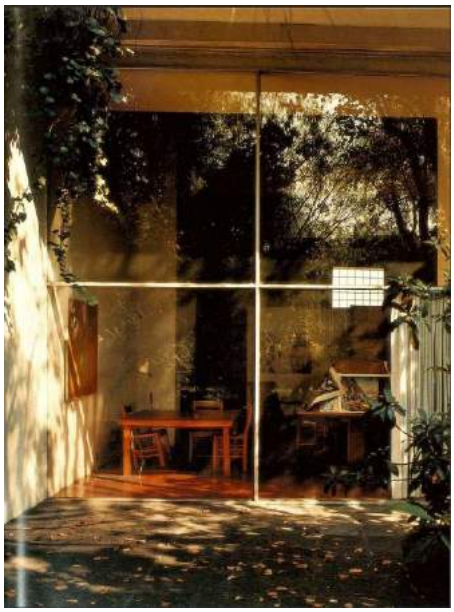


Fig.6.134 - Vista hacia el interior del gran salón estar-biblioteca desde el patio y el jardín.



Fig.6.135 - Vista sesgada hacia fachada posterior desde el jardín.



Fig.6.136 - El frondoso jardín posterior con predominancia del color verde.



Fig.6.137 - El desayunador.



Fig.6.138 - El comedor también participa del jardín.



Fig.6.139 - La habitación principal con vista hacia el jardín.



Fig.6.140 - El cuarto blanco y su vínculo con la vegetación y el jardín.



Fig.6.141- El jardín en su modalidad más selvática.



Fig.6.142 - El patio de las ollas.



Fig.6.143 - El patio de las ollas- La vegetación y el agua en la alberca.



Fig.6.144 - En la terraza se conforma un patio cuyo techo es el cielo.



fig.6.145 - El muro como protagonista para conformar el espacio aportando textura y color.



Fig.6.146 - La vegetación está también presente en la terraza.



Fig.6.147 – La escalera que conduce al tapanco, con el uso de materiales tradicionales y una estructura osada.



Fig.6.148 - Las viguetas de madera de la biblioteca se continúan en el tapanco, el lugar muy íntimo y privado del dueño de casa.



Fig.6.149 - Salón del estudio-taller. Los materiales tradicionales usados para conformar espacios modernos.



Fig.6.150 – El salón del estudio-taller.



Fig.6.151 - La estancia. Los materiales, el equipamiento y los objetos reflejan la identidad del habitante. Fig.6.124 a 6.131 y 6.134 a 6.151 de http://www.casaluisbarragan.org.

7 Rogelio Salmona – Tercera línea de transferencias

7.1 Contexto cultural y arquitectónico en Bogotá hacia mediados del siglo XX

El desarrollo cultural y arquitectónico en Colombia, en particular en su capital Bogotá, se vio sacudido fuertemente a partir de los últimos años de la década de los 40 del siglo XX, sobre todo por los violentos acontecimientos políticos sucedidos a partir del asesinato del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán. "El Bogotazo", como se denominó a los hechos acaecidos tras la muerte del caudillo liberal, fue una tremenda conmoción que desencadenó la ira popular en la ciudad de Bogotá, generándose el caos, desorden y muerte, el 9 de abril de 1948.

Este hecho histórico, como el más remarcable, conjuntamente con otros, fueron consecuencia y también origen de la violencia política e inseguridad socioeconómica que influyeron notoriamente en la marcha de los fenómenos arquitectónicos y urbanísticos en Colombia hacia mediados del siglo XX.

Como antecedentes culturales, y en particular en las disciplinas de la arquitectura y urbanismo, es importante tomar en cuenta hechos que marcaron fuertemente ambos campos en la primera mitad del siglo XX. En 1936 se fundó en Bogotá la primera Facultad de Arquitectura del país en la Universidad Nacional. Luego se crearon otras facultades pertenecientes a universidades privadas y también estatales, existiendo actualmente un gran número de escuelas de arquitectura en Colombia.

En la década entre 1930 y 1940 se producen varios hechos relevantes en cuanto a la enseñanza académica de la arquitectura y la práctica arquitectónica y urbanística. Los arquitectos existentes en Colombia procedían de Austria, Alemania, Italia y Francia, teniendo una actuación importante tanto a nivel de la enseñanza como de la práctica profesional. Es en este periodo que se introducen las ideas de la arquitectura moderna relacionadas fundamentalmente con el racionalismo y vinculada sobre todo a la figura de Le Corbusier.

El arquitecto austríaco Karl Brunner trabajó en el recién creado Departamento de Urbanismo de Bogotá, implementando un plan de obras urbanísticas para la ciudad, con el cual se inicia la época "moderna" de esa disciplina técnica en la capital de ese país.

Hacia fines de la década de 1930 conviven en Bogotá obras de arquitectura que adhieren al eclecticismo historicista como las de los barrios de La Merced y Teusaquillo con las primeras obras de impronta racionalista en otras zonas de la ciudad.

Los arquitectos alemanes Leopoldo Rother y Erich Lange, en especial L. Rother gran figura académica y profesional, fueron los encargados del planteo urbanístico de la "Ciudad Universitaria" y de los proyectos de los primeros edificios de la misma.

Otra figura importante de la década de 1940 a 1950 es la del arquitecto italiano Bruno Violi, vinculado también como profesor a la enseñanza en la Universidad Nacional, además de haber diseñado junto con Leopoldo Rother el proyecto de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional, edificio cualitativamente más destacado dentro de la producción de otros, también muy valiosos, realizados en la Ciudad Universitaria.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) en Europa egresaron los primeros arquitectos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y junto a los formados en universidades norteamericanas ingresaron al plantel docente de las escuelas de arquitectura.

Un hecho notable para la arquitectura colombiana fue la fundación en 1946 de la revista "Proa" por parte de los arquitectos Carlos Martínez y Jorge Arango. En torno a esta revista se reunieron jóvenes arquitectos que plantearon propuestas urbanísticas con criterios distintos y más realistas que los que haría luego Le Corbusier para la ciudad de Bogotá. El gran valor de la revista "Proa" durante los años de su publicación, aparte de ser un foco de divulgación, fue dejar el testimonio de los proyectos y realizaciones de la arquitectura colombiana de los períodos en los cuales se editó.

Le Corbusier llegó por primera vez a Bogotá en 1947, donde era muy admirado, siendo recibido efusivamente por el medio académico y por jóvenes arquitectos y estudiantes de arquitectura. Posteriormente fue invitado por el alcalde de esta ciudad para plantear un plan piloto de desarrollo urbano para Bogotá. Su propuesta fue modélica siguiendo los principios urbanísticos de la *Carta de Atenas* del cuarto Congreso Internacional de

Arquitectura Moderna (CIAM) de 1933, según el cual se debía dividir las funciones principales en el territorio, con la edificación en bloques de vivienda en altura rodeados de espacios verdes, con servicios comunes, entre otros criterios de organización urbana. Si bien este plan no se pudo aplicar a la realidad de la ciudad histórica de Bogotá, uno de los hechos positivos que dejó el pasaje de Le Corbusier por Bogotá fue la creación de la Oficina del Plan Regulador de la ciudad, permitiendo de este modo tener una visión más certera y global de su problemática urbana.[241]

En términos demográficos el período comprendido entre 1950 y 1964 aproximadamente fue de gran crecimiento de la población en las ciudades colombianas y en particular en Bogotá, alcanzando a tener ésta dos millones de habitantes hacia 1966. Este proceso se debió, en gran medida, a las mejoras de infraestructura, pero sobre todo a la inmigración de las zonas rurales, desencadenada a partir de la violencia que vivía el país y que generó este éxodo hacia las zonas urbanas.

Esta violencia desatada a partir del "Bogotazo" se extendió luego a la década de 1950, con enfrentamientos armados entre los integrantes de los partidos liberal y conservador, partidos tradicionales del ámbito político colombiano. Desde el punto de vista social la necesidad de vivienda se acentuó mucho y generó cambios estructurales con la expansión y crecimiento de la ciudad, sobre todo en zonas periféricas muchas veces carentes de los servicios públicos.

El estado intervino para dar solución a la problemática habitacional, a través de entidades como el Instituto de Crédito Territorial (ICT) y el Banco Central Hipotecario (BCH) repartidos en todo el país. Se realizaron numerosos proyectos de vivienda, tanto de casas como de barrios completos o conjuntos habitacionales en las décadas de 1960 y 1970. Participaron en esta iniciativa estatal arquitectos muy valiosos por su formación y calidad de la arquitectura realizada. Ejemplo de ello es el proyecto del conjunto habitacional de Arturo Robledo y Ricardo Velázquez (calle 26 cerca de la carrera 30) en Bogotá, diseñado en 1965 para el BCH, donde los volúmenes blancos se escalonan para rodear una zona verde, a la vez que se aíslan del exterior con los servicios y garajes. Es

[241] TÉLLEZ, Germán, "Notas para una historia de la arquitectura contemporánea en Colombia", en *Crítica & Imagen I*, editorial ESCALA, primera edición 1977, Ministerio de Cultura y ESCALA, segunda edición 1998, Bogotá, pp. 65-99.

una obra de arquitectura moderna sobria por sus materiales y a su vez rigurosa en la definición de sus dimensiones, escala y requerimientos funcionales.

Otro ejemplo de gran categoría de esta etapa es el conjunto de apartamentos El Polo, diseñado por Guillermo Bermúdez y Rogelio Salmona en 1960. Consta de dos edificios en los cuales se reparten treinta apartamentos con bloques de planta trapezoidal que se suceden en forma escalonada, dejando un amplio andén y un jardín íntimo en el interior. Aparecen formas más ricas volumétricamente y el ladrillo a la vista, que en este caso además constituye el muro portante. El uso del ladrillo en Colombia es de larga tradición. El trabajo con este material proviene de la época colonial y tiene gran arraigo y fuerza tanto a nivel popular como profesional.

En Colombia se asumió tardíamente los lineamientos del racionalismo moderno, hacia 1940, y no sólo los asimila rápidamente, sino que acoge también las ideas del organicismo y las hace suyas de manera original y profunda.[242]

La arquitectura moderna en el país se manifestó hasta los años ochenta de una forma relativamente estable por su elevado nivel de calidad en cuanto a la práctica profesional y mantuvo dos posturas claras y distintas. La primera se sustentó en una filiación más racionalista, de la cual se derivaron los edificios y equipamientos de mediano y gran porte construidos por arquitectos como Gabriel Serrano y Jorge Arango, entre otros. La segunda vertiente se alineó con los cuestionamientos que se hicieron hacia los CIAM y el Estilo Internacional, optando, por afinidad, con las realizaciones de la arquitectura nórdica representadas, sobre todo, por la figura de Alvar Aalto.

Esta postura será la que se adoptó de manera singular y particularmente en Bogotá. Arquitectos como Guillermo Bermúdez, Fernando Sanabria, entre otros, y más adelante Rogelio Salmona buscaron calidades espaciales, formas y escalas sensibles a la geografía colombiana, a sus tradiciones y a las posibilidades de los materiales locales.[243]

---

[242] NIÑO MURCIA, Carlos, "La construcción del lugar y la tradición de la arquitectura en Colombia", en *Arquitectura en Colombia y el sentido de lugar los últimos 25 años*, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá DC y Cundinamarca, primera edición, noviembre, 2004, pp. 24-26.

[243] TRUJILLO, Sergio, "Arquitectura en Colombia y el sentido del lugar. Encuentros y desencuentros", en *Arquitectura en Colombia y el sentido de lugar los últimos 25 años*,...Op. cit. pp. 38-39.

7.2 Referentes e influencias de Rogelio Salmona

El arquitecto colombiano Rogelio Salmona, (París, 1927- Bogotá, 2007), ha desarrollado su profusa obra arquitectónica en Colombia, habiendo tenido a lo largo de su trayectoria variadas influencias tal como ha reconocido en distintas oportunidades.

> *"....aceptar y ser agradecido con las influencias. Mi obra le debe, por supuesto, a Le Corbusier, con quien trabajé por años y del cual soy discípulo, pero también a Frank Lloyd Wright, a Hans Scharoun y a Alvar Aalto en particular y sobre todo a la historia de la arquitectura occidental, incluyendo la islámica y la prehispánica de América. A partir de estas deudas e influencias que han estimulado en mí constantes búsquedas- y ojalá así sea- han desembocado en algunos hallazgos, he tratado de hacer una arquitectura que responda a las enseñanzas de los maestros y a mis propias experiencias, que siempre han intentado ser coherentes con las circunstancias, el lugar y las necesidades que conozco."*[244]

Toda la obra de Rogelio Salmona es altamente evocadora. En ella se ve reflejada la actitud sincrética con la que se maneja a la hora de proyectar. Este sincretismo se nutre e inspira en varias fuentes, haciendo un proceso de síntesis, de elección e integración de las mismas en su obra.

Este proceso de elaboración de la forma y de su contenido requiere por parte del arquitecto de un conocimiento profundo y crítico de la historia de la arquitectura.

Salmona hace una lectura muy amplia de la historia, de sus referentes formales, de tipologías de organización derivadas de diferentes culturas, así como de las modalidades proyectuales de arquitectos por él admirados como Borromini y el propio Le Corbusier (1887-1965), junto con el cual trabajó durante varios años en su estudio en París.

Este sincretismo se manifiesta claramente en su arquitectura a través de la utilización y combinación de varios componentes en sus proyectos como son la vegetación y los materiales tradicionales de construcción, la preponderancia que le da al agua para lograr distintos efectos sensoriales en la conformación espacial, la importancia que le da a la

[244] SALMONA, Rogelio, "La mariposa y el elefante", en *Lecturas de Fin de Semana*, publicado en Bogotá, 13 de octubre de 2007.

incidencia de la luz sobre las superficies y la influencia casi mágica que sobre él ejerce el contexto natural donde se inserta el hecho arquitectónico.

Rogelio Salmona reflexiona a propósito de la creación en la arquitectura, siendo para él la arquitectura la que:

> "...debe proponer espacios capaces de conmover, que se aprehendan con la *visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y sonido, la luminosidad y la penumbra y la transparencia que se recorre y que nos regala la gracia de la sorpresa."*[245]

Para Salmona el proceso de diseño está basado en experiencias, en el impacto que producen las formas, los paisajes y la manera en que éstos están habitados. Considera que en la arquitectura es fundamental la recreación de aquellos aspectos y elementos que en un momento y un lugar determinados nos produjeron un impacto.

Todo ello se ve reflejado en su obra: las enseñanzas de otros sitios históricos, como el sur de España y Granada, la Alhambra y el Generalife, el Norte de África, Italia y Grecia, Delfos y el paisaje griego, la condición mágica de estos paisajes y edificios memorables, lugares que Salmona visitó en los años de su estancia en Europa cuando trabajó en el taller de Le Corbusier. La influencia del propio Le Corbusier que él supo integrar en su obra adecuándola a su tiempo y lugar. Y la arquitectura prehispánica, sobre todo la mesoamericana, la cual tuvo también una fuerte atracción hacia él.

Pero lo que importa y es fundamental destacar en este trabajo son aquellos referentes e influencias que Salmona tomó de la arquitectura islámica y en particular de la zona correspondiente al denominado Islam Occidental, integrado por la antigua al-Andalus (parte de la actual España y el sur de Portugal), Marruecos, Argelia, Túnez, Mauritania, Sahara Occidental y Libia.

---

[245] ROCA, Juan Manuel, "Con Salmona, Bogotá empezó a despertar a la modernidad", *Separata, ciudad viva. El Magazín,* p. II, Bogotá, abril del 2006.

7.2.1 Estancia de diez años en París. Le Corbusier y Pierre Francastel

Rogelio Salmona viaja a París en 1948, como consecuencia de los sucesos políticos desencadenados a partir del 9 de abril de ese año en Bogotá y a instancias de su padre, el cual quería ver a sus hijos alejados de la difícil situación política y social que se vivía luego del "Bogotazo".

La elección de Francia y la ciudad de París, además de ser en la cual nació, fue hecha a partir de una invitación que le realizara el propio Le Corbusier para trabajar en su taller, durante su visita a Colombia en 1947 y en la cual Salmona (en ese momento estudiante de arquitectura en la Universidad Nacional), ofició de intérprete en las instancias necesarias, debido a ser uno de los pocos con conocimiento del idioma francés.[246]

Hacia 1948 cuando llega a París, la ciudad está en plena reconstrucción de posguerra, luego de finalizada la contienda de la Segunda Guerra Mundial en 1945. Pero París continuaba siendo un referente muy importante desde lo histórico-cultural, siendo una de las ciudades generadoras de los movimientos de vanguardia en las artes plásticas, así como también en la arquitectura y urbanismo.

Su primer contacto de trabajo en París fue como dibujante en el taller de Le Corbusier, lo cual tiene que haber significado un gran desafío para Salmona. El hecho de ingresar al estudio de una personalidad como Le Corbusier, un maestro reconocido y admirado del Movimiento Moderno, y gran difusor y propagandista del mismo, le habilitó a participar en proyectos de arquitectura y urbanismo de gran envergadura y a su vez compartir diversas experiencias con colegas de distintos países de Europa y Latinoamérica. De todos estos compañeros, será el encuentro con el ingeniero griego y compositor musical Iannis Xenakis (1922-2001), militante comunista, el que tendrá mayor incidencia en la opción de compromiso político asumido por Salmona y será también Xenakis quien lo introduzca en un nuevo campo compositivo: el de la música.[247]

---

[246]TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*, Fondo Editorial ESCALA, Bogotá, Colombia, 2006, p. 25.

[247] QUINTANA, Ingrid, "Salmona en París", http://www.fundacionrogeliosalmona.org , consultada el 04/01/2010.

La personalidad inquieta y contestataria de Salmona se va a manifestar prontamente y su trayectoria a lo largo de los casi diez años en el taller de Le Corbusier será accidentada, con idas y vueltas, enojos y despidos por parte del maestro y regresos aceptados, para finalmente hacia 1957 renunciar al taller de la calle Rue de Sèvres.

Durante ese año de 1957, y previo a su regreso definitivo a Colombia en 1958, tiene otras experiencias laborales, participando en la construcción del Centro Nacional de Industrias Técnicas, CNIT, y en el diseño y construcción de estructuras metálicas, bajo la supervisión del arquitecto Jean Prouvé (1901-1984).[248]

Sin duda su estancia en París y su experiencia en el taller de Le Corbusier fue determinante: tomó contacto directo y privilegiado con el Movimiento Moderno y sus preceptos, por medio de quién fuera uno de sus máximos exponentes como Le Corbusier. Fue allí donde comenzó a elaborar y definir su postura ideológica, ética y estética frente a la arquitectura y urbanismo. Supo decantar y seleccionar de los principios de la Arquitectura Moderna, los esenciales según su postura ideológica, integrándolos conscientemente en forma sincrética en su obra y adecuándolos a su tiempo y lugar.

De estos principios hay que destacar sobre todo el componente social que sustentó buena parte de las corrientes vanguardistas que conformaron la Arquitectura Moderna, en las décadas de 1920 y 1930 en Europa, y para las cuales la transformación de la sociedad y el interés por la comunidad, con una carga importante de utopía, era lo esencial, el objetivo principal que debía tener el arte y la arquitectura. Será éste uno de los principios fundamentales al cual Salmona adhirió durante toda su trayectoria como arquitecto y como persona.

La figura del historiador y crítico de arte Pierre Francastel (1900-1970) fue de enorme importancia para Salmona, siendo reconocida por él, explícitamente, como una de sus influencias perdurables a lo largo de su vida y en su pensamiento sociocultural y político. Su interés por la historia estuvo siempre presente y en su época de trabajo en el taller de Le Corbusier en París, insatisfecho con la visión y posturas frente a la historia

[248] ALBORNOZ, Cristina, "Biografía" *ROGELIO SALMONA espacios abiertos/espacios colectivos*, edición Comité Curatorial, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, D.C. y Cundinamarca, 2006, p.13.

que sustentaban en el mismo, se vio impulsado a buscar otros vínculos y explicaciones entre la historia, el arte, la cultura y la política.

Fue ese interés por una cultura esencialmente histórica que lo llevó a frecuentar durante sus años de permanencia en París los seminarios de Sociología del Arte que dictaba el profesor Pierre Francastel en la Escuela Práctica de Altos Estudios de la Sorbona de París, donde también tuvo la oportunidad de ampliar sus vínculos sociales e intelectuales con otras personalidades con similares intereses que él, como el crítico e historiador del arte Damián Bayón (1915-1995), el arquitecto Gérard Thurnauer (1926), el filósofo y especialista en Estética e Historia del Arte Hubert Damisch (1928), entre otros.[249]

En ese ámbito Salmona encontró el rumbo que estaba buscando, tanto en el plano teórico como práctico, en el área de la arquitectura y el urbanismo. Los conceptos de Francastel ampliaron enormemente los alcances de la historia en su relación con el arte, enmarcando a este último en un sistema de gran alcance en cuanto a las referencias culturales, técnicas y sociopolíticas.[250]

Es este probablemente el legado más valioso del prolongado contacto de Salmona con Francastel: comprender el arte y la arquitectura en un contexto cultural y antropológico, no reducido exclusivamente a la práctica de las disciplinas arquitectónica y urbanística. Esto le permitirá estructurar su pensamiento integrativo, relativizar a su maestro Le Corbusier y tomar distancia definitiva con la denominada Arquitectura Racionalista y el Estilo Internacional.[251]

7.2.2 Visita a la Alhambra y el Generalife en Granada

En 1953 Salmona emprende un viaje que duraría veinte días, correspondiente a la licencia o vacaciones periódicas por su trabajo en el taller de Le Corbusier. Parte con las indicaciones dadas por el maestro en cuanto a los lugares y obras que debería visitar.

---

[249] QUINTANA, Ingrid, "Salmona en París", http://www.fundacionrogeliosalmona.org , consultada el 04/01/2010.

[250] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*…. Op. cit., p. 49.

[251] TRUJILLO JARAMILLO, Sergio, "Salmona o la poética de la resistencia", Edición Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 2000, p.374.

Este viaje, en principio de veinte días, luego se extenderá a más de cinco largos meses, en los cuales Salmona visita y explora además otros lugares, ciudades y países que va descubriendo de su propio interés y que no estaban incluidos en las recomendaciones hechas por Le Corbusier.

Es durante este viaje de 1953 cuando visita por primera vez el sur de España y en particular la ciudad de Granada, donde queda impactado con la arquitectura hispanomusulmana o andalusí que se le revela en el conjunto edilicio de la Alhambra y el Generalife y sus jardines.

Deberá permanecer en la ciudad de Granada por el periodo de un mes, por falta de dinero, y vivirá esa experiencia al máximo recorriendo los palacios nazaríes, pero también el barrio del Albaicín, con sus casas populares y su estructura urbana irregular y laberíntica, adaptada a la topografía y antítesis de los planteos urbanísticos que se realizaban en el taller de Le Corbusier. Fue allí, en la Alhambra y el Generalife, donde encontró la perfecta integración de la arquitectura con la naturaleza, donde es necesario recorrer sus espacios sutil e integralmente para captar las distintas sensaciones. Y en relación a ello expresa:

> *"(...) es una característica de la arquitectura islámica y de la estética del Islam: la belleza sólo puede descubrirse desde el interior, en la intimidad de las casas a través de los distintos patios y en la continuidad del recorrido. (.....). Para tener una idea de la Alhambra hay que recorrerla sutil e íntegramente (...)."*[252]

Es esta sensibilidad distinta que se dio en al-Andalus en la época medieval la que Salmona valora, donde convivieron cristianos, musulmanes y judíos en una particular armonía, percibiéndola como una sociedad más abierta e inclusiva. Y naturalmente esto se manifiesta en la arquitectura, en la concepción del espacio interior, en el vínculo que se establece con la naturaleza y que responde a una estética diferente.

Esta magia que encontró en su primer contacto con la arquitectura islámica se verá reflejada en su obra, como se verá más adelante al analizar algunas de sus realizaciones arquitectónicas, en particular la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena de Indias. Al

[252] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., p. 169.

igual que en la arquitectura islámica, busca un orden poético que resulte atractivo para todos los sentidos. Y es con esto último y en primera instancia con lo que se sintió identificado.

7.2.3 Interés por la cultura del Norte de África

Desde el sur de España, Salmona está a un paso del Norte de África donde viaja para seguir descubriendo ese universo distinto, ampliar su visión del mismo y donde encontrará ciertas similitudes y coincidencias de apreciación en los valores esenciales de la vida.

Es importante mencionar su interés por el urbanismo árabe, despertado por las clases dictadas por el historiador del Islam medieval Maurice Lombard (1904-1964),[253] en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes en París y que Salmona destacará como influencia en su obra. [254]

En el Norte de África o en el Magreb (como el propio Salmona se refiere a esta zona), descubrirá un mundo muy atrayente por el cual siente gran curiosidad no sólo en cuanto a la arquitectura y la ciudad, sino también en relación a las formas de vida de su población, al vínculo que establecen con la naturaleza, a la visión cósmica que se tiene sobre el universo y con la cual siente mayor afinidad en tanto concepción mística.[255]

Similar conexión encontrará en la cultura prehispánica, si bien las creencias son distintas, pero las posturas frente al cosmos y la naturaleza están en la misma sintonía.

Salmona recorre varias ciudades del Magreb, ciudades marroquíes como Fez, Meknes, Marrakech y también argelinas y tunecinas. Todo le interesa, ya sea las formas de vida, el vínculo con la naturaleza, el paisaje y cómo se revela esto en la arquitectura y la ciu-

---

[253] Maurice Lombard planteó el gran valor cultural y comercial que representó la expansión musulmana de los siglos VII a XI para Occidente, provocando un importante desarrollo y reactivación de la civilización occidental al tomar contacto con Oriente. Pág. Web consultada el 05/ 02/2011, http://identidadandaluza.wordpress.com/2008/05/03/islamologos-arabistas-y-orientalistas-siglos-XII-XX.

[254] QUINTANA, Ingrid, "Salmona en París", http://www.fundacionrogeliosalmona.org , consultada el 04/01/2010.

[255] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., pp. 74 y 75.

dad. Todo lo registra con dibujos, bocetos y en la memoria, con todos los sentidos, recuerdos perdurables que luego se verán reflejados en su obra.

Convive días con los beréberes en el desierto y queda fascinado con la forma de apropiación del espacio, que si bien es inmenso, ellos sabían perfectamente los sitios adecuados donde ubicar sus carpas, convirtiéndolos en lugares habitables. Esto sucedía porque, aun siendo nómades, conocen el recorrido, pues ancestralmente lo han venido haciendo de la misma manera. Si bien hay una ***errancia***,[256] también hay un conocimiento del sitio transformado en lugar.[257] La palabra *errancia* tiene un importante significado para Salmona. Propone recorridos que no sean para acortar una distancia, sino que el visitante tenga distintas opciones para transitar por ellos, elecciones que le generen sorpresas y simultaneidad de visiones que amplíen los límites de la propia arquitectura.

Reconoce como muy difícil penetrar en las medinas de las ciudades del Magreb. La organización laberíntica de sus calles estrechas, intentando resguardarse del sol y cuidando de la privacidad de las viviendas, hace difícil para un occidental la orientación en la ciudad. Es fácil perderse, lo que perdura son los hechos, los lugares, los olores, los colores, los sonidos. Es otro tipo de espacialidad distinta a la de una ciudad occidental. Para los beréberes la ciudad es un territorio más amplio, con un ordenamiento preciso, acorde con las costumbres y formas de vida de la comunidad. [258]

Aparte de esta vivencia espacial diferente que fue por demás trascendente, descubre el virtuosismo técnico de la arquitectura de ladrillo que se realiza en algunos lugares del Magreb, así como lo había percibido en el Sur de España. Allí estaba el misterio y la magia del trabajo artesanal de los distintos materiales y en especial del ladrillo.[259] Independientemente de que el material más usado en la Alhambra y en la región del Magreb es la tierra elaborada con la técnica del tapial o el adobe, la utilización del ladrillo con sus múltiples posibilidades expresivas coincide con la larga tradición en Colombia del uso de este material, en particular en la ciudad de Bogotá. No obstante, es de destacar

---

[256] Si bien la palabra *errancia* no existe en el diccionario de la RAE, sí se encuentra errar, siendo su tercer significado "andar vagando de una parte a otra"

[257] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., pp. 72 y 73.

[258] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., p. 116.

[259] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*…. Op. cit., p. 26.

que en la etapa almohade (mitad del siglo XII y primer tercio del XIII) sí hay un uso muy importante del ladrillo en al-Andalus y el Magreb. El mejor ejemplo es la Giralda de Sevilla y la España mudéjar, sobre todo en la zona de Aragón.

7.2.4 El impacto de la arquitectura prehispánica

Durante los diez años que Salmona permaneció en Europa, con centro en la ciudad de París y trabajando en el taller de Le Corbusier, simultáneamente se interesó en el conocimiento de la arquitectura prehispánica. Es en esta época cuando asistía a los cursos dictados por Francastel e iba habitualmente al Museo del Hombre para estudiar la cultura prehispánica y en particular la mesoamericana y sobre todo la ubicada en la zona hoy perteneciente al territorio mexicano.

Lo que más le interesó de la arquitectura mesoamericana fueron los lugares ceremoniales, es decir los espacios abiertos que recogen todas las resonancias del mundo exterior y con los cuales quedó impactado al punto de interpretar el concepto de "aljibes celestes", al que hace mención la filósofa española María Zambrano (1904-1991) cuando se refiere a espacios abiertos que tienen como cubierta o techo al cielo, de una forma más amplia interpretándolos Salmona como "tímpanos del entorno" al decir:

> *"..... a través de ese aljibe, de ese espacio abierto, de ese techo que es el cielo, descubro las nubes, los pájaros, la luna, el sol y las estrellas, porque también miro del interior hacia el exterior. No es solamente un impluvio, sino también una explosión hacia fuera. El espacio abierto del que ella habla, es un espacio que no es sólo mediterráneo, sino también mesoamericano."*[260]

Se puede apreciar aquí y en la última frase de Salmona una similitud en la captación del espacio abierto que tienen ambas culturas: la de la cuenca del mediterráneo y la mesoamericana, aun siendo culturas tan distintas en otros aspectos y tan distantes geográficamente. Comparten un vínculo con la naturaleza, una cosmovisión, que si bien tiene interpretaciones y significados diferentes, ambas buscan a través de la concepción espacial de la arquitectura alcanzar la trascendencia del mundo material.

---

[260] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., p. 69.

Salmona recorre varios sitios prehispánicos, en la península de Yucatán, en particular en Uxmal y en la zona central de México como Teotihuacan, donde valora sobre todo la grandeza de los espacios abiertos, de los espacios públicos, con sus terrazas o plataformas a distintos niveles y con diferentes visuales a medida que se va ascendiendo. En Tlaxcala también quedará impactado por la organización urbana de sus plazas a distintos niveles, conformando una secuencia de espacios concatenados y donde vio también reflejadas sus búsquedas arquitectónicas. [261]

7.3 Formación de Rogelio Salmona

7.3.1 Los primeros años y los estudios académicos

Rogelio Salmona nació en París, Francia, en 1927, de padres europeos. Otros biógrafos datan su nacimiento en 1929. Su padre de origen español y su madre proveniente del sur de Francia.

En este período de la Primera Posguerra se producen importantes corrientes migratorias desde los países europeos, sobre todo de los latinos como España, Francia, Portugal e Italia, hacia Centroamérica y Sudamérica.

Hacia 1931 y siendo muy niño todavía, su familia se traslada al Nuevo Mundo, a Colombia, para instalarse en primera instancia en las costas del mar Caribe, en la ciudad de Barranquilla, pues su padre, típico hombre del Mediterráneo, asociaba el mar Caribe con el mar Mediterráneo. Pero entre 1933 y 1934 su padre decide trasladarse con su familia a Bogotá, donde ve más posibilidades de trabajo y educación para sus hijos.[262]

Es en estos años de principios de 1930 cuando en Colombia se produce un cambio de orientación política, cayendo el gobierno conservador y asumiendo el poder como presidente Enrique Olaya Herrera del partido liberal, iniciándose un período de reformas sociales.

---

[261] Procesado de comentarios de la entrevista realizada a la arquitecta María Elvira Madriñán en Bogotá, en su estudio y de Rogelio Salmona, el 26/03/2008.

[262] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*… Op. cit., pp. 21 y 22.

La infancia de Salmona transcurrió en un barrio típico de la ciudad de Bogotá, Teusaquillo, del cual él tiene muy gratos recuerdos. Su vida en el barrio fue intensa, compartiendo juegos y paseos con sus amigos del vecindario y de otros barrios cercanos como Santa Teresita y Palermo. Las casas de Teusaquillo eran de estilo inglés, de ladrillo, con un jardín al frente vinculado a la calle y donde el zaguán todavía podía permanecer abierto. Eran épocas de vida tranquila en el barrio, donde disfrutó de su infancia y adolescencia recorriendo los alrededores y viendo obras en construcción, entre andamios y materiales de las futuras viviendas.

Los habitantes de cada barrio tenían gran identificación con el mismo y esto se debía fundamentalmente a la estructura urbana de la zona: en su mayoría eran construcciones de baja densidad, casas de un nivel o dos, con espacios públicos amplios y arborizados, avenidas, alamedas y bulevares que invitaban al recorrido de los barrios y de sus alrededores.[263]

La ciudad de Bogotá en este período, década de 1930, estaba en expansión y empezaba a darse la urbanización especulativa donde lo importante era lotear, destruir lo anterior y edificar de nuevo, siempre con el objetivo de obtener la mayor ganancia económica. Ya desde pequeño Salmona escuchaba a su padre opinar sobre el crecimiento desmedido de Bogotá y estas inquietudes sobre la ciudad las fue haciendo propias a lo largo del tiempo.

Su educación escolar fue al principio en una institución religiosa, pues hacia 1935 casi todos los colegios bogotanos eran propiedad de religiosos católicos, debido a la entrega de la educación pública y privada a los mismos por parte de los gobiernos conservadores anteriores de las primeras décadas del siglo XX.

Prontamente Salmona, desconforme frente a una educación religiosa tan rígida, tiene problemas con sus educadores y su padre ve conveniente que cambie de lugar de enseñanza e ingresa al recién fundado Liceo Francés de Bogotá en 1936.

El Liceo Francés de Bogotá era una de las pocas instituciones de enseñanza laica de ese periodo en la ciudad capital y fue receptora de todos aquellos disidentes o excluidos de

[263] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*, Panamericana Editorial Ltda., Bogotá, 2006, pp. 17 a19.

la época: españoles republicanos exilados debido a la guerra civil, judíos europeos que llegan a Colombia huyendo de la persecución nazi y la crisis económica. Y también todo aquél que no profesara el catolicismo dogmático imperante en la sociedad del momento.

Para él este cambio fue una liberación. Ingresar al Liceo Francés significó una etapa fundamental en su formación, tanto en la enseñanza a nivel de secundaria así como, y sobre todo, en su formación cultural general tal como lo ha admitido luego. Sus profesores franceses y colombianos le abrieron paso a un mundo intelectual y sensible maravilloso, donde los libros de filosofía y literatura tuvieron un rol fundamental. El entusiasmo por el pensar, por la lectura, por la reflexión interior, le posibilitó el acceso al mundo de las ideas, de los valores y de la percepción. Pensadores como Montaigne, Descartes, Pascal, Rousseau, entre otros, le hicieron cuestionar aspectos esenciales de la vida, de la sociedad y de su propio ser como individuo, incidiendo aún más en su ya naturaleza inquieta y contestataria.[264]

Se interesó tempranamente por la realidad social y política de su país de adopción, e iba periódicamente al Teatro Municipal en compañía de su padre a escuchar los discursos del político Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948) con quien ambos se sentían identificados por sus ideas políticas y con las críticas a la situación de pobreza e injusticia en la que se encontraba buena parte de la población de Bogotá y Colombia.[265]

Finalizada su formación en la enseñanza secundaria, el joven Rogelio Salmona debe decidir la continuación de los estudios y optar por una profesión u oficio. Su primera inclinación fue por el estudio de Bellas Artes, debido a su afinidad por el arte y a su habilidad para el dibujo y la pintura, con las cuales disfrutaba mucho. Esta afición fue un legado e influencia de los cursos que había recibido en el Liceo Francés por parte de Pierre Daguet (1903-1980), pintor marsellés llegado a Colombia en los años previos, quien impartía clases sobre expresión artística en esa institución de enseñanza.[266]

---

[264] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*. …Op. cit., pp. 22 a 25.

[265] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*,…Op. cit., p. 20.

[266] DAGUET, Pierre, visitó el Norte de África, Argel, donde hizo el servicio militar y realizó 45 dibujos de sus experiencias en Argel. http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/pierre-daguet-, consultada el 14/05/2011.

Pero su padre no conforme con esta elección, pues pensaba que un artista tenía escasas posibilidades en un medio como el colombiano, lo impulsa para que ingrese a una profesión afín, o sea a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Bogotá, como una solución intermedia. Y esta decisión será perfecta para Salmona, pues en la arquitectura encontrará la razón de su existencia.

Los dos primeros años académicos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional fueron de fundamental importancia para su futuro en la disciplina arquitectónica. En especial los cursos de Teoría de la Arquitectura dictados por el profesor Leopoldo Rother (1894-1978), arquitecto alemán, quien supo transmitir en sus clases los conceptos esenciales de la arquitectura en una dimensión mucho más amplia, en tanto portadora de emoción y de un sentido espiritual similar al generado por la música.

El propio Salmona, en el prólogo escrito en 1984 para el libro publicado sobre la vida y obra de Leopoldo Rother, rinde honores a la figura de este arquitecto, refiriéndose a él como un gran humanista, que había entendido la arquitectura no simplemente como un oficio o vocación, sino como uno de los grandes temas del conocimiento humano.[267]

En el breve pasaje, de casi dos años, que tiene por la Universidad Nacional, y antes de su partida de Colombia en 1948, ante los graves disturbios que se generan en la ciudad de Bogotá por el asesinato de Eliécer Gaitán, arriba a la misma en 1947 el máximo exponente del Movimiento Moderno, Le Corbusier, conmocionando todo el ámbito académico y teniendo con Salmona un vínculo más cercano, debido a que éste le ofició de intérprete por su conocimiento del idioma francés. Es en este momento cuando Le Corbusier lo invita a ir a París a trabajar en su estudio, lo que hará muy pronto.

Hacia 1958, para cuando Rogelio Salmona regresa a Colombia definitivamente, la ciudad de Bogotá se había modificado y había crecido. También su arquitectura y por tanto la ciudad se había desdibujado, descontextualizado, con la fuerte penetración cultural de la arquitectura del primer mundo, sobre todo, la de Estados Unidos, y la introducción del Estilo Internacional en la arquitectura colombiana.

---

[267] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*..... Op. cit., pp. 24 y 25.

Su propósito era instalarse en Colombia y comenzar su práctica profesional siguiendo un camino propio, distinto al del mundo industrializado que acababa de abandonar.

El primer paso fue ingresar a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes para dar un curso de historia que llamó: "Conversaciones sobre arquitectura". El curso estaba estructurado en base a conceptos arquitectónicos, estilos y períodos históricos, que él complementaba con imágenes proyectadas de las obras estudiadas.

En estos primeros años de su regreso a Colombia, se dedicó de lleno a la actividad académica, pues también se incorporó como profesor a la Universidad Nacional, para dar el mismo curso de historia e integrarse al taller de diseño. Es en esta etapa que decide graduarse para tener el título de arquitecto, necesario para formalizar su situación, a pesar de ser ya un profesor reconocido. Es así que prepara su tesis de grado en la Universidad de los Andes y obtiene el título de arquitecto en el año 1962.[268]

7.3.2 Su participación en el taller de Le Corbusier

Rogelio Salmona llega a París en 1948 con la gran expectativa de trabajar al lado de nada menos que el admirado maestro suizo Le Corbusier, el cual había despertado gran conmoción, apenas unos meses antes, en su visita a Bogotá.

Estas expectativas se ven en principio frustradas, ya que Le Corbusier no recordaba la existencia de Salmona, ni que le había ofrecido un puesto en su taller cuando estuvo en Bogotá, en oportunidad de ir a cenar a la casa de Salmona, a raíz de una invitación de su padre. Finalmente logra ser admitido en el taller del maestro como dibujante y aprendiz, aunque al principio sin remuneración alguna.

Recién llegado de Colombia, donde apenas había cursado dos años de arquitectura en la Universidad Nacional, se integra a la vida del taller de Le Corbusier en París, lo cual representa para él una experiencia riquísima.

La actividad y la práctica de la arquitectura en el taller eran intensas y tuvo la posibilidad de conocer muchos arquitectos de otros países. Al principio estaba deslumbrado de

[268] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*,…Op. cit., pp. 51 a 53.

poder participar en un estudio de arquitectura de esa envergadura, aunque los primeros años fueron difíciles en cuanto a su integración, ya que sus compañeros eran todos arquitectos y mayores que él.[269]

La primera participación formal que tuvo fue como ayudante del arquitecto mexicano Teodoro González de León (1926), para colaborar con él en algunos proyectos para el ATBAT (Atelier des Bàtisseurs), creado por Le Corbusier en 1945.

Para ese entonces había asumido cada vez más trabajo en el taller de Le Corbusier lo que impidió que pudiera continuar sus estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes (donde se había anotado con el fin de terminar los mismos), a pesar de la insistencia de sus padres para que culminara la carrera de arquitectura.

Con diversas interrupciones y a lo largo de los casi diez años de permanencia en el taller de Le Corbusier, participó en diversos proyectos desde el "Plan Piloto" para la ciudad de Bogotá, así como en las diversas propuestas de distintos programas para Chandigarh en la India (1951 y 1952), el plan urbano para Marsella Sur y las casas Jaoul en Neuilly-sur-Seine (1951). En esta etapa trabaja en equipo con otro arquitecto colombiano Germán Samper (1924), quien también tendrá importante trayectoria a su regreso a Colombia en 1953. Tras la partida de Samper, colabora con el arquitecto venezolano Augusto Tobito (1921) en el plan urbanístico de Punjab y la finalización del proyecto de Chandigarh. Y por último y antes de renunciar al taller del maestro definitivamente, tiene una participación reducida trabajando en el proyecto de la capilla de Notre Dame du Haut de Ronchamp, colaborando con el arquitecto y escultor André Maisonnier, quien destaca el carácter contestatario de Rogelio Salmona.[270]

---

[269] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*,…Op. cit., pp. 40 y 41.

[270] QUINTANA, Ingrid, "Salmona en París", http://www.fundacionrogeliosalmona.org , consultada el 04/01/2010.

7.3.3 Los viajes y el conocimiento directo de las obras

Los viajes fueron muy importantes para Rogelio Salmona y fundamentalmente fueron fuentes directas para el conocimiento y experimentación de las obras de arquitectura que le despertaban interés.

Desde su llegada a Europa y a la ciudad de París en 1948, empezó a viajar en cada oportunidad que tuvo, durante el período de casi diez años que permaneció con residencia fija en esa ciudad.

Es en esta época que toma el primer contacto con ciudades, lugares y obras de arquitectura que ya había conocido a través de relatos de libros, profesores y viajeros. Para él recorrer las ciudades, descubrir sus rincones y percibir su ritmo, así como tantas otras sensaciones que se revelan al visitante de una ciudad en forma directa, es una experiencia personal insustituible. París fue la primera ciudad que recorrió, descubriendo sus barrios, plazas, edificios, sus sonidos, colores y olores, tal como había hecho en la Bogotá de su niñez y adolescencia. Luego vendrían otras ciudades europeas de la propia Francia, así como ciudades italianas, españolas, del Norte de África y toda la cuenca del Mediterráneo.

Hacia mediados de 1950, emprende un viaje que sería de gran relevancia para su trayectoria posterior como arquitecto. En este viaje que se extiende hasta casi seis meses, redescubre España, la tierra de su padre, por medio de cuyos relatos ya conocía. Las ciudades de Andalucía, del sur de España, y en particular Córdoba, Sevilla y Granada le impactan, le maravillan. Allí se encuentra por primera vez con la cultura del Islam y su arquitectura. En su visita a Córdoba llega hasta la ciudad cercana de Madinat al-Zahra, que fuera una construcción andalusí del siglo X, adaptada a la topografía del lugar y cuya ubicación al pie de la sierra influyó en la disposición aterrazada de sus edificaciones. También como ya se mencionó permanece en Granada un período más extenso de tiempo, para luego viajar al Norte de África, a Marruecos, Argelia y Túnez.

El joven Salmona dibujaba mucho en sus viajes: hacia esquemas, esbozos, siluetas de las ciudades. En general los apuntes que realizaba no eran muy detallados, pero eran suficientes para registrar lo esencial de lo que veía, ya sea de las ciudades, lugares y

edificios que le interesaban y quería grabar en su memoria. Estos dibujos son más que nada un registro de sus emociones, de sus vivencias ante la arquitectura, la ciudad y el paisaje y que él guardaba más que nada en su memoria para luego recrearlas en su obra.[271]

Salmona fue un viajero consecuente durante toda su vida, buscando siempre aprender y aprehender de la arquitectura, la ciudad y el paisaje de todos los tiempos y lugares lo mejor y esencial, lo más adecuado para integrarlo en su propia obra, siempre con el objetivo último de generar mejores condiciones de vida al habitante y a la comunidad.

También recorrió los países de América Latina y se apasionó con la arquitectura mesoamericana al visitar los espacios ceremoniales de Uxmal, Teotihuacan y en general los sitios de la cultura prehispánica.

A los países europeos regresó en varias oportunidades y por diversos motivos a lo largo de su vida y cada vez que viajó a Andalucía y en particular a Granada, volvía a recorrer la Alhambra y el Generalife como una fuente de inacabadas experiencias.

A lo largo de su trayectoria como arquitecto y en el ejercicio de su profesión y sus proyectos se verán reflejadas todas estas experiencias, imágenes, emociones que le generaron el recorrido por todas estas arquitecturas de distintas épocas y lugares. En relación a ello expresa:

> *"La certeza de la armonía que quiero introducir en un proyecto viene de la memoria, de la experiencia que he tenido con arquitecturas y espacios de otros y de este tiempo, que me han emocionado profundamente, y que he medido, dibujado y guardado en la memoria. Ése es mi sistema de medidas."*[272]

---

[271] TÉLLEZ, Germán, *ROGELIO SALMONA OBRA COMPLETA 1959/2005*. Op. cit., p. 31.

[272] SALMONA, Rogelio, ARANGO, Silvia, FRAMPTON, Kenneth y otros, *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,* edición Comité Curatorial, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 2006, p.36.

7.4 Sus reflexiones, escritos y acervo bibliográfico

Rogelio Salmona ha sido uno de los arquitectos latinoamericanos del siglo XX que más profundamente ha reflexionado sobre la arquitectura y la ciudad, y que ha sabido mantener una coherencia continua entre pensamiento y práctica.

Si bien no ha sido un escritor constante, sus reflexiones, críticas y opiniones han quedado registradas en diversos artículos de revistas, entrevistas en distintos medios, conferencias, discursos y dictados de clases, en tanto fue profesor de historia en la Universidad Nacional y en la Universidad de los Andes en Bogotá.

Este acervo teórico ha sido de vital importancia para comprender el hecho arquitectónico desde otro ángulo, mucho más complejo por ser el proceso intelectual que realiza el propio arquitecto y que demuestra la permanente postura coherente de Salmona entre su pensamiento y su obra.[273]

De los viajes realizados en su juventud, conserva dibujos, esbozos y croquis que realizaba de lo que veía, experimentaba y sentía en las ciudades que visitaba y de aquella arquitectura e imágenes de ciudades que le interesaban en particular.

Sólo se conserva una parte del archivo personal de estos dibujos, realizados con distintas técnicas, a veces apenas unos pocos trazos, esquemas, que muestran lo esencial de una construcción, de un edificio, de lugares elegidos y de perfiles de las distintas ciudades que visitaba.

Son registros visuales que reflejan más que nada sus emociones, sus intereses y debates intelectuales interiores que estaba procesando en un período muy particular de formación, en el cual se enfrentaba por un lado a la visión y la práctica que se tenía sobre la arquitectura y urbanismo en su trabajo en el taller de Le Corbusier, y por otra parte a todo aquel universo de ideas y de compromiso social que se le estaba revelando en los cursos de su maestro en Sociología del Arte, Pierre Francastel.

---

[273] ARANGO, Silvia, "Sentido e importancia de la obra de Rogelio Salmona", en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,* edición Comité Curatorial, Sociedad….Op. cit., p. 14.

Registra en sus dibujos muchas veces sólo el contorno de un edificio, las líneas imprescindibles de un lugar o de una ciudad, para hacer posible la identificación del objeto de su interés al observador, y otras veces realiza un dibujo más acabado técnicamente, reivindicando la base formativa de sus primeros estudios en Bellas Artes. Ejemplo de lo dicho son los apuntes que hace, con unos pocos trazos, de las siluetas urbanas de ciudades italianas como Siena, Perugia, Meknés en Marruecos y sus bocetos más trabajados en acuarela de Venecia.

Un tema recurrente en estos dibujos, de los perfiles urbanos, son las torres y campanarios medievales y renacentistas, los alminares y los acentos verticales de la estructura urbana de las ciudades islámicas y su relación con el paisaje circundante. Es este un interés y una constante de esta fase de su juventud, que apunta más a lo mágico y lo lírico de las formas, y que luego será procesado en su obra concreta.[274] Prueba de ello es la similitud de intenciones que se encuentra entre los apuntes de las ciudades de Meknés y Cartagena de Indias, éste último realizado en 1978 para el estudio de implantación y proyecto de su obra más emblemática: la Casa de Huéspedes Ilustres ubicada en esa ciudad (Fig.7.1 a 7.9).

En cuanto a su acervo bibliográfico es muy importante y amplio, ya que fue un lector empedernido, interesado no sólo en la disciplina arquitectónica, sino en todos los ámbitos de la cultura, filosofía y política tanto de su época como de todos los otros períodos históricos, lo cual se ve reflejado en su obra y en su variada biblioteca.

7.4.1 La arquitectura y la ciudad desde la mirada de Rogelio Salmona

Para Rogelio Salmona la arquitectura y la ciudad son dos concepciones que van unidas, que son inseparables y ambas son de gran trascendencia, pues tienen una incidencia fundamental para propiciar una sociedad democrática y plural a través de la creación de espacios colectivos, de espacios abiertos, interés principal y permanente que lo ocupó a lo largo de toda su trayectoria. En relación a ello menciona como referentes:

[274] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*…. Op. cit., pp. 29 a 32.

"Los espacios abiertos, como elementos de la composición arquitectónica, me interesaron desde hace muchos años, desde mis recorridas a ´campo traviesa´, como lo escribí alguna vez, por las arquitecturas occidentales e islámicas, en particular la andaluza y la del Magreb. Encontraba en ella la verdadera razón de la arquitectura: el goce del espacio. Pero fue el encuentro con las arquitecturas prehispánicas y luego con las arquitecturas del mestizaje americano el que me afirmó con ahínco la idea de su incorporación compositiva,…"[275]

Esta preocupación por crear espacios abiertos, democráticos, no excluyentes, que sean usados y recorridos por cualquier habitante de la ciudad, donde la gente pueda reunirse, está presente en sus proyectos urbanísticos, planteando una estructura de ciudad abierta, contraria al urbanismo racionalista, de bloques de edificios en hileras que propician los espacios residuales, modelo propuesto por la figura más visible de Le Corbusier, y con el cual fue siempre muy crítico cuando estaba en el taller trabajando para él.

Esta idea de los espacios que convocan al ciudadano a participar libremente también la propone a otras escalas, como en conjuntos habitacionales, cuyo ejemplo paradigmático es el Conjunto Residencial del Parque, donde genera a escala del peatón recorridos a través de sendas, plazoletas, jardines y escaleras que salvan los grandes desniveles existentes en la zona y a su vez crean continuidad entre el espacio comunitario y el espacio público (Fig.7.10 a 7.17).

A escala edilicia propone estos espacios colectivos en diversos edificios institucionales, donde las cubiertas de los mismos se transforman en terrazas posibles de recorrer, en espacios apropiables por el usuario, como son los de la Biblioteca Virgilio Barco o el edificio de Postgrado de la Universidad Nacional. Y también en el diseño de las casas continúa con la tradición ancestral de organizar el espacio en torno a un patio central [276] (Fig.7.18 a 7.25).

---

[275] SALMONA; Rogelio, "1985. Espacios abiertos", en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,* edición Comité Curatorial, Sociedad Colombiana….Op. cit., p. 89.

[276] COMITÉ CURATORIAL, "Rogelio Salmona: espacios abiertos / espacios colectivos", en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,*….Op. cit., p. 19.

Geografía e Historia – Lugar y Memoria

Toda la arquitectura realizada por Rogelio Salmona toma en cuenta la geografía del sitio donde se va a ubicar, ya sea la topografía del terreno, el clima, la orientación y luminosidad, el contexto físico existente, los hitos arquitectónicos, la vegetación y el paisaje. Considera:

> *"…. que la arquitectura es el encuentro, la confluencia, la frontera entre la geografía y la historia. Sin la historia no puede haber ni continuidad ni tradición. La historia permite entender y continuar en el tiempo lo que otros han hecho y tener conciencia del futuro."*[277]

Le da gran importancia a la historia, a la propia, la de su país Colombia, y también a la historia universal, comprendiendo y asimilando lo que ha necesitado de ese mundo internacional de la arquitectura del presente y del pasado, para adaptarlo a sus propias intenciones y a su propia realidad.

También ha tomado del pasado los aspectos más profundos utilizando determinados arquetipos, como el patio y la plataforma, que se encuentran en diversas culturas y civilizaciones desde tiempos inmemorables, como en la arquitectura vernácula y monumental prehispánica de América Latina, Europa, África, Asia y otras regiones, para reinterpretarlos, dotándolos de nuevos significados.[278]

Toda la arquitectura que hace reivindica la creación de lugares y esto se da en los distintos niveles o escalas, ya sea la ciudad, el barrio, la vivienda, un edificio o el medio rural. Distingue:

> *"El sitio es lo existente. Con la arquitectura se crea un lugar. Enraizarse en un sitio es crear un lugar habitable. El sitio geográfico está dado, pero con la arquitectura lo convierte en lugar, en lugar habitable."* [279]

---

[277] SALMONA, Rogelio, en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,*…Op. cit. p. 36.

[278] CURTIS, William, "Rogelio Salmona, materiales de la imaginación", en *Babelia*, revista cultural del diario El País de Madrid, noviembre de 2003.

[279] SALMONA, Rogelio, en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,*…Op. cit., p. 60.

Cada lugar exige una determinada arquitectura, de ahí la importancia del conocimiento de ese lugar particular, que tiene sus peculiaridades físicas, funcionales y simbólicas.

La historia se vincula directamente con la memoria, la cual está presente en su arquitectura, evocando otras arquitecturas propias y ajenas.

La memoria es un componente fundamental de la cultura y es necesaria para mantener viva la tradición y para ello es importante a nivel urbano continuar con la traza antigua de la ciudad y valorizar sus puntos de referencia, de forma de que sus habitantes se sientan identificados con la misma. Es ésta una visión coincidente con la postura de tomar en cuenta y jerarquizar el estudio de la morfología de la ciudad existente de los años 1970 y 1980, planteada por arquitectos europeos como Aldo Rossi (1931-1997), la figura más visible entre otros.

En este sentido será la propuesta que realiza, con otros arquitectos, para la Renovación Urbana Nueva Santa Fe de Bogotá (1985-1987), zona ubicada en el centro histórico de la capital, retomando el damero tradicional de la ciudad latinoamericana y enriqueciéndolo a través de varias plazas públicas que se unen en diagonal. De las nueve manzanas previstas inicialmente sólo se construyeron cuatro. La diagonal proyectada uniendo los espacios públicos no se realizó (Fig.7.26 a 7.29).

La arquitectura de Salmona toma en cuenta la tradición colombiana, pero a su vez la enriquece con otros aportes de lo que ha visto en otros lugares alrededor del mundo, que le han interesado y que quedaron en su memoria, incorporando estas experiencias en su propia obra. Es el caso de la tradición en el uso del ladrillo, muy fuerte en Colombia, y que utiliza en su obra de distintas maneras, para trabar el mismo con diferentes aparejos, generando formas caladas y texturas similares a los alminares islámicos de Andalucía, del Norte de África y de la llamada arquitectura mudéjar. Un ejemplo de ello es la casa Sotará y el tratamiento de la torre (Fig.7.30 a 7.33).

7.4.2 Rogelio Salmona y su opción de Modernidad

No es fácil encontrar un arquitecto latinoamericano contemporáneo a Rogelio Salmona que haya logrado realizar una obra tan extraordinaria en calidad y a su vez tan numerosa, habiendo transitado por distintas épocas, en las cuales el pensamiento teórico y la

práctica de la arquitectura y del urbanismo hayan respondido a diversas corrientes y estilos.

Sólo por citar algunos de los movimientos más importantes que se dieron a lo largo del siglo XX es necesario mencionar en primer lugar, por su proyección y relevancia, el Movimiento Moderno, y luego como consecuencia o derivado de él, el Racionalismo, el Organicismo, el Estilo Internacional, el Brutalismo y el Postmodernismo, entre otros.

Aceptando como válida la postura historiográfica que considera que en el Movimiento Moderno confluyeron varios y distintos movimientos de vanguardia, como el Expresionismo, el Futurismo, la Nueva Objetividad, el Neoplasticismo, el Constructivismo y otros, pero que todos compartieron un mismo espíritu trasgresor y de ruptura, un mismo ideal de cambio cultural y social a través del proceso artístico, concluiremos que el Movimiento Moderno se construyó a partir de todas y cada una de estas vertientes, que se proyectaron en el tiempo y el espacio. Por lo tanto, existen varias opciones de Modernidad y no sólo una como muchas veces se identifica, consciente o inconscientemente, a la Modernidad con el Racionalismo.

No se trata de ubicar el pensamiento y obra de Salmona rígidamente dentro de algunos de estos movimientos, ni tampoco de considerar que su figura y su obra son hechos aislados y extraordinarios, sino de verlos integrados y relacionarlos con las polémicas y acontecimientos que se suscitaron históricamente y que incidieron fuertemente en la concreción de la ciudad y la arquitectura contemporáneas.[280]

Salmona vive y participa en forma directa de todos los sucesos y polémicas que acontecen, dado que en 1948 ya está en París, trabajando en el taller de Le Corbusier, exponente máximo de la vertiente ortodoxa y triunfante del Movimiento Moderno, como lo fue el Racionalismo y su difusión masiva a través del denominado Estilo Internacional.

Es en estos primeros años de la segunda posguerra en Europa que toda la atención se concentra en la reconstrucción de los países devastados por la Segunda Guerra Mundial.

---

[280] TRUJILLO JARAMILLO, Sergio, "Salmona y la Modernidad alternativa: una confluencia de geografía y cultura", ponencia para Seminario: Rogelio Salmona, un homenaje crítico, Universidad San Francisco de Quito, 2008.

Es también el período de auge del Estilo Internacional validado como el más adecuado del momento para aplicar en épocas de crisis y en esas circunstancias difíciles para encarar la enorme tarea de reconstrucción, debido a sus principios claros, sencillos, prácticos y sobre todo económicos.

Como buen conocedor de la historia en general y de la historia de la arquitectura en particular, ya desde su época de estudiante en la Universidad Nacional, se interesa por los acontecimientos sociales y políticos de su entorno y de la cultura de su propio medio y por lo tanto de la arquitectura y la ciudad como expresión de la misma.

Esta actitud crítica y contestataria que practica, de análisis de la realidad social y cultural en la que vive y actúa, lo llevan a optar por una Modernidad más humanista y sensible, donde se admite la diversidad y la pluralidad de situaciones y soluciones, dependiendo del lugar y de su historia, de la realidad social y cultural en la que se actúa. Su opción de Modernidad es opuesta a la oficial y hegemónica que sustentaron Le Corbusier con el apoyo incondicional del historiador Sigfried Giedion (1888-1968), quienes impusieron una visión pragmática y cartesiana, donde tecnología, estandarización y economía primaban sobre los valores sensibles, la historia y el lugar.[281]

Es indudable que Salmona fue un arquitecto perteneciente a la más auténtica Modernidad, pues tanto su pensamiento teórico como su actividad responden a los principios ideológicos que sustentó el Movimiento Moderno en sus inicios. Uno de los principios más valiosos, de los movimientos de vanguardia en la arquitectura que conformaron el Movimiento Moderno, era transformar al hombre y a la sociedad por medio de la arquitectura, incluyendo el componente utópico al que hace referencia:

> *"La ciudad es un sueño del hombre, pero es sobre todo, un lugar para vivir. (...) Es también el lugar donde la utopía es posible."*[282]

Como otros arquitectos modernos, tal como Aalto, Scharoun y Wright entre otros, a los cuales ha tomado como referentes, Salmona se guía por intuiciones buscando siempre el equilibrio ideal entre la civilización y la naturaleza, buceando en los estratos de la historia para combinarlos con ideas y formas de la Modernidad. Es así que su universo

---

[281] TRUJILLO JARAMILLO, Sergio, "Salmona o la poética de la resistencia", Edición…Op. cit., p.375.

[282] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*,…Op. cit., p. 63.

imaginativo es muy amplio y su arquitectura combina lo moderno con lo antiguo, lo local y lo general.[283]

7.5 Componentes islámicos en la obra de Salmona. Análisis e identificación de los mismos

Para abordar el estudio de la obra proyectada y realizada por Rogelio Salmona se seguirá la misma metodología aplicada para el análisis de la obra de Julio Vilamajó y Luís Barragán planteada desde el comienzo de la tesis.

Para ello se atenderá por un lado preferentemente los programas residenciales, las casas habitación y viviendas unifamiliares, y por otro lado el vínculo estrecho que establece con los fenómenos de la naturaleza y el paisaje del entorno en todos sus edificios, independientemente del programa arquitectónico en el cual esté trabajando, como es el caso, por nombrar un ejemplo, del Museo Quimbaya en Armenia.

En ambos casos se dispone de suficiente material para desarrollar la temática planteada en la tesis, tomando como sustento el pensamiento y obra del propio Salmona, la bibliografía existente, el testimonio y material aportado por sus colegas, colaboradores, amigos y las personas más allegadas a él en las entrevistas realizadas oportunamente en el trabajo de campo de la tesis.[284]

Pero el aporte más trascendente es el haber tenido la vivencia espacial de su propia obra, vivencia siempre insustituible, y la posibilidad del recorrido a través de algunas de sus obras, aspecto este último de gran importancia.[285]

Es decir, se buscará identificar en su obra aquellos componentes de la arquitectura islámica que él incorporó, consciente o inconscientemente, en sus proyectos y sobre

---

[283] CURTIS, William, "Rogelio Salmona, materiales de la imaginación", en *Babelia*, revista cultural del diario El País de Madrid, noviembre de 2003.

[284] Al final del trabajo se detalla las personas entrevistadas, indicando lugar y fecha, durante todas las etapas del desarrollo de la tesis.

[285] El trabajo de campo en Colombia y toda la documentación, información, entrevistas y visitas a algunas obras de Rogelio Salmona en Bogotá y Cartagena de Indias fueron realizadas entre el 22 de marzo y 2 de abril de 2008.

todo en sus construcciones y que se destacan notoriamente por su procedencia u origen, como es el caso del uso y el tratamiento del agua que hace en casi todas ellas, apelando a despertar en el habitante o visitante todos los sentidos, actitud similar que se da en la arquitectura islámica.

Es este un aspecto relevante a destacar, pues Salmona permanentemente trata de generar emociones a través de su arquitectura, para lo cual busca activar todos los sentidos del ser humano, no con una intención exclusivamente hedonista, sino apostando a dignificar al usuario con una actitud ética, de respeto hacia el habitante y a su comunidad, conjugando en cada edificio realizado los aspectos funcionales, formales y simbólicos necesarios para una concepción integral del hecho arquitectónico.

Dada su excepcional y extensa obra arquitectónica se tomará para analizar en profundidad las más representativas, donde se detectan los componentes de la arquitectura islámica más notoriamente, eligiendo entre ellas las destinadas a residencia o alojamiento, aunque igualmente será necesario referirse a otras obras en las cuales se reflejan algunos de estos componentes y cuyos programas son más complejos y escapan al netamente residencial.

De estas obras elegidas la más emblemática, y que será tomada como referente principal a analizar, es la Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena de Indias, que data de 1980 a 1982. Otras casas unifamiliares que serán de interés estudiar son la casa Franco en Tabio (1977-1981), la casa Sotará en Tenjo (1989-1991), así como otras obras realizadas para distintos programas como el Museo Quimbaya (1984-1985), el Edificio de Postgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, (1995-2000) entre otras, dado que se constata un rico proceso en la evolución espacial de los proyectos y donde se comprueba su constante búsqueda por alcanzar, a través de la arquitectura, lo esencial para él: concretar el sueño del hombre por crear su lugar.[286]

[286] MADRIÑÁN, María Elvira, "Evolución espacial de los proyectos", conferencia realizada en Quito, Ecuador, en febrero de 2008.

7.5.1 La concepción del espacio interior

Rogelio Salmona es un excelente exponente de la concepción más auténtica del Movimiento Moderno que ha perdurado desde sus inicios hasta la contemporaneidad, y que ha considerado al **espacio**, ya sea público o privado, no sólo como uno de los componentes más importantes de la arquitectura, sino como la esencia de la misma. En relación a ello se refiere categóricamente:

> *"La solidez de una obra de arquitectura se determina por la relación armónica entre los espacios (paisajes, espacio entre los volúmenes, espacio interno); no producto del azar o resultado obtenido al relacionar un bloque con otro, sino por la creación consciente e intencional de ese espacio".*[287]

En cuanto al espacio interior este concepto se ve reflejado en su obra de una forma peculiar, adaptándose a las tradiciones culturales y topográficas del área donde se implanta. Es en la vivienda, sobre todo, donde el espacio interior representa el sitio mágico, invocatorio, donde se centra la vida espiritual de la casa, donde se propicia el diálogo, la lectura y la meditación, es el lugar ideal para vivir convertido en un acogedor hogar.[288]

En prácticamente todas las casas o viviendas unifamiliares realizadas por Salmona hay una intención fuerte de introspección, generada a través de la ubicación de la vivienda en el medio físico y natural donde se implanta, acentuándose este efecto debido a que, en general el espacio interior, centro de la casa, es el patio, aunque no necesariamente sea siempre el centro geométrico de la misma.

Si bien busca permanentemente en su obra el vínculo con la naturaleza, privilegiando las visuales hacia el paisaje, sea éste cercano o más lejano, en el caso de la vivienda o casa, este vínculo con el exterior público siempre está resguardado o a cubierto de las miradas ajenas, cuidando la privacidad de sus habitantes.

La fuerza expresiva de la volumetría exterior en muchas de sus obras, con muros potentes protegiendo el interior y siendo el gran protagonista el espacio interior, todo lo cual

---

[287] SALMONA, Rogelio, "Textos de Rogelio Salmona" en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos*….Op. cit., p. 84.

[288] TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona. Obra Completa 1959/2005*….. Op. cit., p. 173.

refuerza el carácter introspectivo de las mismas, es como se mencionó uno de los componentes más característicos de la arquitectura islámica.

Varios ejemplos de esta concepción del espacio interior se pueden citar desde la casa Alba (1967), hoy demolida, a la casa Franco (1977-1981), antecedente inmediato del proceso de introspección de la vivienda que luego concretará cabalmente en la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena de Indias, la cual será estudiada en profundidad más adelante. En la Casa para el escritor Gabriel García Márquez (1991-1996), ubicada en el Centro Histórico de Cartagena y frente a la costa, también plantea altos muros perimetrales con los que envuelve la vivienda para preservar la intimidad, elevando los espacios centrales para tener también las visuales hacia el mar y la naturaleza (Fig. 7.34 a 7.41).

7.5.2 El patio

El uso del tipo patio en la obra arquitectónica de Rogelio Salmona es recurrente. Ya desde sus primeros proyectos está presente este componente que él irá explorando y desarrollando en un proceso muy rico, partiendo de un solo patio para luego ir incorporando otros, los cuales se van encadenando y desfasando y/o uniéndose en diagonal, con el objetivo permanente de enriquecer la espacialidad de la obra en la cual está trabajando.[289]

Esta puesta en valor del patio que hace Salmona, sobre todo al incorporarlo como espacio central nuevamente en la vivienda, actualiza una tradición de la época colonial donde el patio tenía un gran protagonismo. Jerarquiza así al mismo a través del tratamiento que le da con la confluencia de las visuales, la riqueza de la vegetación, la incorporación del agua, generando un mundo interior muy íntimo.

La casa con patio fue el tipo por excelencia en la vivienda árabe e islámica en territorio de al-Andalus y el Norte de África. Como ya se ha analizado en el capítulo correspondiente a Luís Barragán, es de tradición milenaria y su uso en la cuenca del Mediterráneo fue casi exclusivo por las razones ya mencionadas. Es importante mencionar aquí al

[289] MADRIÑÁN, María Elvira, "Evolución espacial de los proyectos", conferencia realizada-. …Op. cit.

profesor y arquitecto moderno egipcio Hassan Fathy (1900-1989), el cual hace uso del patio y del espacio introspectivo en sus viviendas, utilizando formas y tecnologías tradicionales y apropiadas al lugar natural, social y físico de las regiones donde se insertan. Existe una coincidencia esencial en el significado que tiene el patio en la vivienda, para diversas culturas, que trasciende los factores climáticos, de localización y de períodos históricos. H. Fathy se refiere a ello al decir: (Fig.7.42 y 7.43).

> *"El árabe quiere proteger su casa del desierto abriendo partes del interior de la casa al cielo, con patios que ofrezcan un descanso a las habitaciones interiores. Estos patios son remansos de paz y calma que le dan la sensación de tener un trozo de cielo para protegerle. Es más que un elemento arquitectónico. Es un símbolo de sus emociones interiores."*[290]

Será precisamente desde el sur de España, de Andalucía, de ciudades como Palos de la Frontera (Huelva), Sevilla y Cádiz, entre otras, de donde partieron las primeras expediciones hacia América y uno de los puntos estratégicos donde se asentaron los expedicionarios fue Cartagena de Indias, ciudad fundada en 1533, si bien algo posterior a otras del Caribe y Centroamérica, fue de vital importancia como puerto y centro de intercambio entre España y América. Será en esta ciudad donde Salmona realice su obra más importante en relación a la temática planteada en este trabajo de tesis, la Casa de Huéspedes Ilustres (1980), y donde hace del uso del tipo patio el *leit motiv* de la obra.

Es importante destacar que también tomó como referente otros espacios públicos y patios de la arquitectura mesoamericana con los cuales él quedó impactado, habiendo finalmente una coincidencia en la concepción del uso del patio, aún en culturas tan distintas en el tiempo y el espacio.

Estudios hechos sobre ciudades prehispánicas, en el caso concreto de Teotihuacan, demuestran una estructura urbana basada en módulos de 57x57 metros donde quedaban incluidas habitaciones de un solo nivel que se abrían a patios interiores. Estas habitacio-

[290] FATHY, Hassan, *Arquitectura* Nº 277. Revista del Colegio Oficial de Arquitectura de Madrid, 1989, p.10.

nes no tenían ventanas hacia las calles, las cuales eran muy estrechas, apenas pasajes lineales delimitados por muros[291] (Fig.7.44 y 7.45).

Esta presencia del patio en la obra de Salmona, no sólo será exclusividad de la vivienda unifamiliar o residencia, sino que se verá también en edificios institucionales de diversos programas como el Museo Quimbaya en Armenia (1984-1985), el Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán (1980-1989), el Archivo General de la Nación (1988-1994), ambos en la ciudad de Bogotá, así como el edificio de Postgrado de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Bogotá (1995-2000), entre otros.

También hace uso en estos edificios de secuencias de patios, de distintos niveles y canales de agua, reproduciendo la ciudad en miniatura con sus calles y plazas. La transición entre los patios más públicos a los interiores más privados las realiza a través de pórticos, de espacios sombreados, como los claustros, pero realizados en un lenguaje moderno. En el Archivo General de la Nación el patio oficia como un gran acceso, una gran puerta pública entre la institución y la ciudad [292] (Fig.7.46 a 7.55).

7.5.3 La composición y recorrido

Es recurrente en su obra el uso de la geometría en la composición y la utilización del círculo dentro del cuadrado, cuyas fuentes encontramos en la tradición clásica y cuyo precedente más inmediato está en su período de trabajo con Le Corbusier. El caso paradigmático de ello es el gran patio circular central del Archivo General de la Nación, ubicado en el Centro Histórico de Bogotá.

Para Salmona el proceso de composición de un proyecto se inicia teniendo el programa, las normativas, etc., pero éstos son datos secundarios. Lo asimila a las notas en la música las cuales son siete. De todas las artes, en su opinión, la arquitectura tiene mayor afinidad con la música con la cual comparte la necesidad de una precisión matemática. En

---

[291] GARCÍA CORNEJO, Margarita, "Parangón de la casa popular y la vivienda contemporánea: concepto, esquema, espacio" en *La casa meridional. Correspondencias*, Consejería de obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 2001, pp. 211-223.

[292] CURTIS, William, "Rogelio Salmona, materiales de la imaginación", en *Babelia*, revista cultural …

la música se compone con las notas y en la arquitectura se compone con los materiales, pero también con la luz, con el paisaje, con las transparencias, con las sorpresas.[293]

Esta comparación que hace entre arquitectura y música es un legado de su profesor Leopoldo Rother, quien supo despertar en él, a través de sus clases de Teoría de la Arquitectura, la sensibilidad para apreciar esta relación. También incidió mucho en este aspecto el contacto que tuvo con el ingeniero y músico Iannis Xenakis, compañero en el Taller de Le Corbusier, como ya se ha mencionado. Sin duda hay que agregar su conocimiento de la arquitectura occidental (dado su gran bagaje cultural) y de arquitectos de otros períodos históricos que también tomaron la composición musical como principal referente por su afinidad con la composición arquitectónica como fue el caso paradigmático de Andrea Palladio, entre otros.

Pero el componente principal de la composición en prácticamente todos sus proyectos será el patio. Es el patio el *leit motiv* que sugiere, guía y ordena su búsqueda espacial, su evolución, independientemente de los programas que atienda en cada nuevo proyecto que inicia. Desde sus primeros proyectos revaloriza el patio en la vivienda, un legado de gran importancia de la arquitectura colonial y cuyo uso se había perdido y/o desvirtuado a mediados del siglo XX en Colombia y otros países de Latinoamérica con el auge del Estilo Internacional.

La casa Franco es de especial relevancia porque marca el inicio de esa evolución espacial, en el proceso de diseño de Salmona en la vivienda unifamiliar, en torno al patio, componente fundamental de la arquitectura islámica y colonial.

Es en este proyecto con un patio central, alrededor del cual se disponen las habitaciones, donde aparece otro patio, de menor jerarquía, al costado del acceso a la vivienda, que se vincula con el patio principal por medio de una diagonal, generando sorpresa y visuales sesgadas. La arquitectura se adapta al lugar, en una integración perfecta con la geografía, donde las montañas circundantes, la incidencia de la luz y el paisaje todo puede ser

[293] SALMONA, Rogelio, "Rogelio Salmona conversa con Guillermo Angulo", extraído de Internet, www.ciudadviva.gov.co/abril06/magazine/11/, consultado el 5 de agosto del 2006.

apreciado desde diversos puntos e incluso, por primera vez, desde las cubiertas que pueden ser recorridas[294] (Fig.7.56 a 7.59).

Este proyecto es el generador de una nueva espacialidad muy rica y variada que desarrollará Salmona en las siguientes propuestas en particular en la Casa de Huéspedes Ilustres, donde ya aparecen siete patios de distintas características. En los siguientes proyectos como el del Museo Quimbaya y el Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán continúa experimentando con la yuxtaposición de patios. Los plantea ahora concatenados de forma que las visuales no se vean interrumpidas, ampliando así la perspectiva y convirtiéndose en el eje más importante de la composición (Fig.7.60 a 7.64).

A partir del proyecto de la Casa Sotará introduce otro cambio en su búsqueda espacial y compositiva donde ahora los patios unidos por sus diagonales son girados para romper la perspectiva (Fig.7.65 a 7.67).

El recorrido es un aspecto muy importante en la arquitectura de Salmona, ya que al circular por un espacio se fluye a través de él y cada cual lo percibe según su experiencia. Entiende el recorrido como vital, pues incita a una *errancia* que hace sensible el transcurrir del tiempo. Un ejemplo excelente donde se comprueba lo dicho es el Edificio de Postgrados de Ciencias Humanas (Fig.7.68 a 7.76).

7.5.4 El jardín – la vegetación y el agua

El jardín, y en muchos casos a escala edilicia su vínculo estrecho con los patios, es uno de los componentes de la arquitectura que siempre ha requerido gran atención y jerarquía por parte de Salmona al diseñar sus edificios. Es en el jardín donde establece un diálogo único con los dos elementos principales que lo componen: la vegetación y el agua.

Al estudiar el jardín en su obra resulta inevitable hacer referencia a la Alhambra y el Generalife de Granada, lugares en los que estuvo durante su estancia en Europa y a los que fue reiteradamente siempre que viajaba al sur de España y que han tenido gran influencia en su obra realizada. El propio Salmona evoca sus sensaciones al decir:

---

[294] MADRIÑÁN, María Elvira, "Evolución espacial de los proyectos", conferencia realizada ….

"La Alhambra es un jardín y el Generalife es el jardín del arquitecto. El jardín de la Alhambra podría ser la expresión más alta del goce estético. La sensación que produce esa frescura animada por el sonido omnipresente del agua, los colores diáfanos, el recorrido donde cada paso descubre una nueva etapa del placer, parecen todos elementos y momentos de una fusión mágica entre obra y entorno".[295]

Para Salmona una de las características de la estética del Islam es que la belleza sólo se descubre desde el interior, en la intimidad de las casas, a través del recorrido de los distintos patios. Reflexiona comparando, al igual que lo hicieran Julio Vilamajó y Luís Barragán, los mismos ejemplos de Versalles y la Alhambra. En Versalles se puede apreciar la totalidad espacial y el recorrido siempre vuelve al centro, en cambio en la Alhambra hay que hacer el recorrido sutil e íntegramente para poder captar la variedad de espacios singulares, que generan sorpresas y emociones. Son dos maneras muy distintas de ver, conocer y descubrir el universo, que responden a dos formas de materializar el poder político y religioso.[296]

Y es este componente de la arquitectura islámica que importa resaltar, pues es el que en el caso de Salmona, sobre todo, adquiere gran relevancia, dado que él lo reconoce en forma consciente, como se ve reflejado en sus palabras en la cita anterior, al hablar del jardín de la Alhambra como "la expresión más alta del goce estético."

También y al igual que sucedía con los otros dos arquitectos estudiados, aprecia del jardín hispanomusulmán o andalusí el carácter sinestésico o sea el amplio espectro de sensaciones que provocan sus dos integrantes: el agua y la vegetación al estar tan íntimamente ligados. Valora en el diseño del jardín islámico el hecho de que esté pensado en función del disfrute sensorial y que la intención ornamental tenga un papel preponderante. Cabe recordar aquí que esta visión del jardín coincide con la postura sustentada por el historiador y paisajista José Tito, como ya se ha mencionado en el capítulo 3, punto 3.4.4.

---

[295] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., p. 168.

[296] ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo*.....Op. cit., p. 169.

Importa la acción del agua en movimiento, en su recorrido en atarjeas [297] (Salmona usa siempre la palabra de origen árabe al referirse a los canales de agua), en gárgolas, en fuentes y sus efectos sensoriales: su sonido, el frescor que genera en el ambiente, el aroma al incidir sobre la vegetación. El agua también en quietud, calma, tranquiliza con su sonido y se transforma en un plano espejo, donde se ve reflejado el entorno, tanto del edificio como del paisaje, ampliando sus dimensiones y límites. Es lo que sucede en el Patio de los Arrayanes en la Alhambra y en tantas obras de Salmona como la casa Franco, el conjunto residencial Torres del Parque, el Museo Quimbaya, el edificio de Postgrados y la Biblioteca de Virgilio Barco por mencionar sólo algunos ejemplos (Fig.7.58 y 7.77 a 7.81).

La vegetación y el uso que hace de la misma es siempre teniendo presente el lugar, la geografía, el clima, la incidencia del sol, la luz, la sombra, la penumbra, la naturaleza y el paisaje, colaborando de este modo con el vocabulario formal del hecho arquitectónico. Salmona conoce perfectamente la flora de su país y la cuida y toma en cuenta en todos sus proyectos.

Esto se materializa en la Casa de Huéspedes en Cartagena de Indias y en el Museo Quimbaya en Armenia. En estos dos proyectos el arquitecto incorpora la vegetación tropical propia de la zona, seleccionando las mismas en función de su ubicación, del color, del aroma de cada especie, dando vida y apropiándose del lugar elegido.

Cada patio de la Casa de Huéspedes y del Museo Quimbaya recibe el nombre del árbol o de la vegetación que allí se plantó: Patio del Caucho, Patio del Roble Morado, Patio de las Buganvillas, como forma de cualificar los mismos. Es esta una similitud con los nombres que identifican los patios en la Alhambra, como el Patio de los Arrayanes, el Patio del Ciprés de la Sultana, en el Generalife, independientemente de que fueran nombrados así en el período cristiano, pues se desconocen los nombres árabes de la mayoría. Lo importante es que con esta denominación los conocieron los arquitectos estudiados en este trabajo.

---

[297] Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE): **atarjea** (del ár. hisp. *attašyí',* y éste del ár. clás. *tašyī'*, acompañamiento): canal pequeño de mampostería, a nivel del suelo o sobre arcos, que sirve para conducir agua.

7.5.5 Naturaleza y paisaje

En toda la obra de Salmona se manifiesta la incorporación consciente que hace de la naturaleza y el paisaje, siempre tratando de sacar el mayor partido de las condicionantes del terreno, de su geografía, de la naturaleza que le rodea.

Para él debe haber una simbiosis entre arquitectura y naturaleza, o sea una comunión o integración profunda entre ambas. Esta unión no se da únicamente entre el proyecto y la vegetación, sino que intervienen otros elementos importantes de la naturaleza como el agua, el aire, la luz y el paisaje. Para integrar todos estos elementos de la naturaleza en la arquitectura hay que conocerlos, identificar las plantas, su ciclo vital y otros aspectos que permitan reconocerlas y utilizarlas adecuadamente.[298]

Diferencia entre modificar y transformar el paisaje

Cada proyecto y el trabajo del entorno son una transformación del paisaje y no una modificación. Hace esta distinción importante entre ambos términos, pues le atribuye significados muy distintos.

La buena arquitectura no modifica el paisaje, pero sí lo transforma. El concepto de transformar el entorno y el paisaje, lo entiende así en tanto se conserven los vestigios de lo que se tenía en el lugar, o sea permanece el trazado y las huellas, a pesar de que haya cambios. Estos cambios, como puede ser el uso de nuevos materiales, actúan potenciando el lugar, recreando una relación fuerte entre proyecto y paisaje. Pero modificar implica planteos ajenos al entorno, excluyentes del lugar, causando una desintegración entre la arquitectura y el contexto y por lo tanto del paisaje.[299]

La arquitectura de Salmona se compromete con todos los niveles del paisaje y al hacerlo crea un verdadero sentido de lugar (Fig.7.30; 7.38 a 7.41; 7.56 y 7.58).

En la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena de Indias esto es evidente, como se verá más adelante. También se constata en el conjunto habitacional Torres del Parque, ubicado en el borde del Centro Histórico de Bogotá. En este proyecto articula los distintos

[298] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*,…Op. cit., p. 66.

[299] ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*,…Op. cit., pp. 66 y 67.

elementos que rodean las Torres: la antigua plaza de Toros, el tradicional Parque de la Independencia, dominando con las visuales el Piedemonte, en un vínculo perfecto entre el hecho arquitectónico y naturaleza y paisaje (Fig.7.10 a 7.17).

Para Salmona la arquitectura debe tener una relación cósmica con el entorno, con el paisaje, hay que indagar en el sortilegio del lugar. Debe responder a la geografía y a la naturaleza que la rodea, en un diálogo con el cosmos: con el sol, los planetas y las estrellas, en una conjunción de cielo y tierra.[300]

En toda su obra se verán reflejadas referencias culturales diversas, síntesis de experiencias, lecturas, vivencias de ciudades y paisajes que se materializan para dar respuesta al problema planteado (Fig.7.1 a 7.10).

7.5.6 Materiales y técnicas

En Latinoamérica las tradiciones hispanomusulmanas de construcción reaparecen constantemente de una u otra forma.

Es el caso de materiales tradicionales como el ladrillo, la tierra apisonada, la piedra, la madera, la teja, la arcilla, materiales vegetales, el agua y la luz, de uso común también en la construcción del período colonial y que se presentan ahora combinados con el uso del metal, vidrio y hormigón para conformar el repertorio contemporáneo de la construcción.[301]

La arquitectura de Salmona utiliza estos materiales tradicionales y locales de manera rigurosa y crítica, incorporando los de su propia época para conformar una arquitectura nueva y única que responda a su tiempo y lugar. Hace referencia a ello:

> *"Se hace arquitectura con los materiales del lugar, con volúmenes, luminosidad, espacios encadenados, con el viento, brisa, agua, con transparencias, misterios,*

[300] COMITÉ CURATORIAL, "Topografías", en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,*….Op. cit., pp. 60 y 61.

[301] CASTRO, Ricardo, "Mnemosina" en www.villegaseditores.com/los libros/ , consultada el 3 de agosto de 2006.

resplandores, opacidades, contigüidades, con el tiempo y la sorpresa. Los materiales son infinitos."[302]

Siempre y en todo acto de diseño y construcción tiene que estar presente la poesía y la emoción, pues la arquitectura para él involucra e incluye otros contenidos que apelan a lo sensible y no sólo lo meramente funcional y constructivo:

"La arquitectura como acto poético va más allá del hecho constructivo. Al traspasar el hecho constructivo la arquitectura produce emoción. El solo hecho de pensar la arquitectura para que produzca emoción la diferencia de aquella pensada para resolver solamente un problema funcional. En el momento que emociona es ya un acto poético."[303]

En particular el uso del ladrillo es muy apreciado por Salmona. Es además un material identificado con la arquitectura bogotana, lugar donde ha desarrollado buena parte de su obra. Siempre ha sacado partido de este material en sus obras a través de las posibilidades de color, forma, escala y textura. Ha construido bóvedas, muros, pisos e incluso diseños de elementos especiales como jambas y dinteles.

En relación al uso de los materiales en su arquitectura dice:

"Entonces, cada material tiene sus atributos y, desde luego, el ladrillo los tiene también … Si el muro está conformado por tizones y por sogas, para poderlo trabar —porque un muro que tenga cierto espesor hay que trabarlo— esta traba se puede convertir en un elemento utilitario e importante, no solamente decorativo: en las esquinas, por ejemplo, yo he tratado de no romper el ladrillo, crear una esquina, porque la esquina tiene que tener un valor, una característica, ya que la luz incide en una esquina, en un sentido o en otro, según la posición del sol. Siempre habrá un lugar iluminado y un lugar de sombra. Si yo aprovecho eso y creo concavidades estoy marcando la calidad de ese encuentro."[304]

---

[302] SALMONA, Rogelio, en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,...* Op. cit. p. 50.

[303] SALMONA, Rogelio, en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,* …Op. cit., p. 50.

[304] SALMONA, Rogelio, "Rogelio Salmona conversa con Guillermo Angulo", extraído de Internet, www.ciudadviva.gov.co/abril06/magazine/11/, consultado el 5 de agosto del 2006.

Ha llevado a cabo un proceso largo y permanente de investigación en relación a los materiales que utiliza en obra, así como en las tecnologías aplicadas en cada caso. De este modo ha encontrado soluciones tanto para el empleo del ladrillo como del hormigón, logrando alternativas de color para ambos materiales, experimentando con la cocción de arcillas a distintas temperaturas y con diversos agregados naturales en el hormigón, logrando gran riqueza no sólo en la paleta de colores , sino también en las texturas. Incorpora elementos olvidados por la Modernidad Racionalista como el dintel, el goterón, la alfajía, el ajimez, la celosía, el calado, diseñando piezas especiales y enriqueciendo así la arquitectura con nuevos significados[305] (Fig.7.82 a 7.88).

Guarda especial cuidado al escoger los materiales, los procedimientos constructivos y el diseño adecuado para prevenir cualquier deterioro de la construcción. En el jardín de la Casa de Huéspedes usa franjas de material para impedir la erosión del terreno. En la Casa del Escritor, que realiza para Gabriel García Márquez en Cartagena, el muro limítrofe se adecua en su parte superior para que el agua abundante de las lluvias tropicales caiga rápidamente.

Con el uso de la bóveda rebajada de ladrillo en algunas de sus obras, como son la Casa de Huéspedes, la Casa Sotorá o su propia vivienda Casa en Riofrío, recupera una estructura antigua de edificación que tiene sus orígenes también en la cuenca del Mediterráneo y que ha sido usada también por el arquitecto Hassan Fathy en muchas de sus obras en Egipto. Posiblemente esta incorporación haya sido debido a su trabajo en el taller de Le Corbusier, sobre todo los proyectos dibujados por él para las casas abovedadas Jaoul y la casa en Ahmadabad, obras que muestran una faceta mucho más sensible de Le Corbusier hacia las características locales donde se ubican [306] (Fig.7.89 a 7.99).

Salmona resuelve, en algunas ocasiones, la construcción de las bóvedas con el sistema oriental, el cual no exige el uso de cimbra. Los ladrillos de la bóveda van pegados con yeso a "bofetón". Este sistema constructivo es más económico y rápido y es distinto al tradicional romano que requiere de encofrados de madera o cimbras. Como ya se ha

---

[305] ALBORNOZ, Cristina; DAZA, Ricardo, "Vocabulario olvidado de la arquitectura moderna" en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos*…. Op. cit. pp. 82 y 83.

[306] FRAMPTON, Kenneth, "Materia, medida y memoria en la obra de Rogelio Salmona" en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos*…. Op. cit. p.15.

mencionado, en el capítulo 3, esta técnica de construcción de bóvedas era común en la Granada nazarí, al igual que el sistema romano que también era usado. Salmona utiliza ambos sistemas en la Casa de Huéspedes y en particular el oriental (Fig.7.138-7.139 y 7.181-7.182).

7.5.7 La importancia de la luz: el muro calado y la pérgola

Salmona hace uso del manejo de la luz en muchos de sus proyectos de manera gradual y transitoria. Se pasa de la claridad de la calle a la penumbra del zaguán o el corredor y de allí nuevamente a la claridad del patio. La luz se va ajustando y con ella la privacidad de los recintos. Es ésta también una herencia de las modalidades islámicas del tratamiento de la luz.

El muro calado oficiando de celosía que permite el paso de la luz y del aire es usado por Salmona y son apreciados principalmente en lugares cálidos y tropicales. Los muros calados son ya clásicos en el trabajo del arquitecto y retoman el concepto de privacidad, de filtrar la mirada, de mirar sin ser visto.

La pérgola, tramado que actúa como cubierta virtual, la utiliza como tamiz de luz también y permite así que el espacio se transforme según cambian los rayos solares, al igual que el muro calado. Hace uso de todos estos recursos plásticamente sacando partido de los materiales y haciendo un manejo escenográfico de la incidencia de la luz sobre las distintas superficies (Fig.7.100 a 7.103).

7.5.8 Análisis de su obra más representativa en relación a la temática

Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena de Indias (1980-1982) Patrimonio Histórico desde 1995

Es esta obra la más emblemática y representativa de Salmona con respecto a la centralidad del tema planteado en el trabajo de tesis. Reúne prácticamente todos los componentes que caracterizan la arquitectura islámica (planteados en el capítulo 3) y que ya se han analizado (cada uno de ellos) en otras varias de sus obras donde también se encuen-

tran reformulados sincréticamente y adecuados a su tiempo y lugar. A su vez se han ejemplificado los mismos a través de distintos gráficos e imágenes.

Pero es en la Casa de Huéspedes Ilustres donde se hará un exhaustivo estudio de estos componentes, incorporando a su vez, al igual que se hizo con la casa-estudio de Luis Barragán, el ***Manifiesto de la Alhambra***, documento fundamental en la historiografía de la temática y de notable valor. Es éste un aporte muy importante en el análisis de la obra, pues es posible establecer un estrecho vínculo entre la Alhambra y la Casa de Huéspedes en la similitud de los valores esenciales de la arquitectura que ambas contienen, independientemente de la época y el lugar geográfico tan distintos que las separan. Es además un enfoque distinto para abordar una obra ya muy analizada por diferentes historiadores, críticos y arquitectos, dada la jerarquía y relevancia que la misma tiene.

El análisis se hará entonces tomando los componentes de la arquitectura islámica, viendo como éstos se detectan en la Casa de Huéspedes e incorporando a su vez las consideraciones y aspectos vistos en la Alhambra y que en el *Manifiesto* se encuentran detallados e identificados como los valores esenciales y permanentes que los vinculan con la Arquitectura Moderna y también con la contemporánea.

Los principales invariantes que se encuentran en la arquitectura de la Alhambra y que también se encontrarán en la Casa de Huéspedes al analizar los componentes islámicos, como veremos seguidamente, son: los espacios compartimentados; las plantas organizadas mediante composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada; la sinceridad de los volúmenes formando conjuntos máclicos; la planitud de los sistemas ornamentales.

A su vez los cuatro grandes grupos definidos en el *Manifiesto* como los valores permanentes de la arquitectura de la Alhambra, (ya desarrollados en el capítulo correspondiente a Barragán), y que se incorporarán también al análisis de esta obra, son: los valores humanos, los naturales, los formales y los mecánicos.

La concepción del espacio interior – Los valores humanos

Es en la Casa de Huéspedes Ilustres donde se materializa este componente característico de la arquitectura islámica de forma más acabada, coincidiendo en varios aspectos con los valores humanos definidos por Fernando Chueca. Todo contribuye para generar una

peculiar intimidad del espacio arquitectónico. En primer lugar el programa arquitectónico, cuyo destino principal es recibir a huéspedes ilustres, ya sea presidentes de distintas naciones como personajes de gran relevancia que requieren un alto grado de privacidad como también de seguridad.

Esto se materializa a través de la elección del sitio de implantación de la construcción, en este caso una península, zona alejada del casco histórico y de la trama urbana consolidada de la ciudad de Cartagena de Indias. Pero a su vez se privilegia la vista del magnífico entorno geográfico donde se ubica la Casa de Huéspedes estudiando, por parte del arquitecto Salmona, las visuales desde las distintas habitaciones como las salas de estar, comedor, biblioteca y de reuniones hacia la ciudad histórica ubicada enfrente y teniendo además a su orilla el mar Caribe (Fig.7.104 a 7.110).

Por otra parte el cerramiento murario de la Casa de Huéspedes va bordeando todo el perímetro, respondiendo siempre en escala y proporción a la función y uso de cada dependencia, habitaciones y salas. En cuanto a si es una obra de raíz contemplativa y no representativa como está planteado en los valores humanos definidos por Chueca, efectivamente lo es, aun siendo una casa de la Nación, institucional debido a su uso. Pero es una casa que "vive hacia adentro", hacia los espacios interiores donde los patios juegan un rol preponderante en esa vivencia del espacio interior. Y donde lo "contemplativo" se prioriza a lo "representativo", al igual que en la arquitectura islámica donde lo importante está en el interior del edificio y/o casa. El exterior, la fachada, no expresa ni es representativa del valor interior (Fig.7.111 a 7.114.)

El acceso a la Casa de Huéspedes es indirecto, paulatino y ascensional. El visitante va pasando por varios espacios intermedios y va teniendo visiones sesgadas que provocan sorpresas. Éste es un efecto buscado por Salmona. Llegar a un lugar, incluso entrar, toma su tiempo y es una experiencia enriquecedora, una vivencia del recorrido, del camino, donde se descubren distintos elementos del espacio, que luego quedará en la memoria del visitante y le harán recordar donde estuvo. Hay aquí una similitud muy grande con los accesos de los palacios en la Alhambra, los cuales también son indirectos, en recodo, conformando esclusas que resguardan el espacio interior, la intimidad de la casa, del hogar, ya sea éste un palacio o una sencilla casa andalusí del Albaicín (Fig.7.115 a 7.119).

En cuanto al módulo humano al que hace referencia Chueca en el caso de la Alhambra, éste también se encuentra en la Casa de Huéspedes por la escala que maneja Salmona en sus espacios, donde siempre prioriza al hombre. Aun siendo un edificio institucional no hay elementos de gran porte y altura representativo de su categoría. Por el contrario el manejo de la escala y del módulo humano refleja la adhesión a los principios de la Arquitectura Moderna y también a los principios éticos y democráticos que siempre mantuvo en toda su obra.

El uso del tipo patio y la composición – Los valores formales

Cartagena es una ciudad peculiar por el clima, su contexto geográfico e histórico, manteniendo una impronta netamente colonial a nivel arquitectónico y urbano. Será a partir de estas características que Salmona reproduce la tradición del uso del tipo patio en la Casa de Huéspedes, respetando así la conformación de la ciudad antigua. El esquema del patio interior aparece en casas, conventos e instituciones y a escala urbana el patio se convierte en plaza y plazuelas, los espacios públicos de la ciudad colonial.

Salmona continúa con su exploración en torno al uso del patio y su puesta en valor, iniciado desde sus primeras viviendas unifamiliares, como ya se ha analizado en el punto 7.5.2 de este capítulo. En particular es en este proyecto donde acentúa el estudio de este tipo, haciendo varias propuestas hasta llegar a la definitiva, siempre tratando la calidad espacial del mismo, a través del juego de luces y sombras con las perforaciones de los muros de los corredores y espacios de transición y conexión entre los distintos ámbitos (Fig.7.120 a 7.133).

La casa se estructura así con siete patios sucesivos, con características diversas. Dos de ellos se definen de forma cerrada y central hacia donde se vuelcan los distintos recintos, (el Patio del Caucho y el Patio del Roble Morado); los cinco restantes si bien son patios interiores establecen distintos grados de vínculo con el exterior de la propia casa. Algunos de ellos se van uniendo a través de diagonales, marcadas por la presencia de cursos de agua (Fig.7.134 a 7.137).

El patio de llegada se desprende de la Plaza de Armas y su dirección en diagonal hacia el acceso se ve remarcada por una hilera de árboles sembrados acompañando los amplios escalones ascendentes. Desde allí y de uno de sus extremos se ingresa al Patio del Caucho organizado en base a cuatro pórticos y hacia el cual dan varias habitaciones.

Los pórticos ofician de espacios intermedios, de tamiz, para dar mayor intimidad a las habitaciones y mejorar sustancialmente el clima tan cálido del Caribe. Estos pórticos abovedados se integran visualmente al patio central a través de aberturas cuadradas dispuestas rítmicamente, éstas últimas a semejanza del "Patio de las Monjas" del conjunto maya de Uxmal, del cual el propio Salmona se siente tributario.

Esta actitud integradora de la arquitectura del pasado prehispánico, colonial (en este caso con un fuerte componente hispanoárabe), moderno y también contemporáneo demuestra una vez más la potencialidad cualitativa de ese sincretismo que se dio y se sigue dando en el territorio de América Latina (Fig.7.116 a 7.118 y 7.138 a 7.141).

Se constata una similitud con la organización espacial hispanomusulmana a través de los patios que se encuentran en la planta de los Palacios de la Alhambra. En ambos casos el patio se constituye en el núcleo ordenador que da gran estabilidad formal a la composición, no obstante ser ambas de planta más libre y abierta, en el sentido que se puede agregar otras unidades (característica de la Arquitectura Moderna) aunque sin perder la rigurosidad geométrica de las formas, premisa de los valores formales definidos por Chueca.

La figura geométrica del cuadrado es la que está presente también en la forma de las plantas de los siete patios. El otro patio de configuración cerrada y más pequeño (el Patio del Roble Morado) se organiza sólo con dos pórticos, característica del patio hispanomusulmán o andalusí como se estructura el Patio de los Arrayanes o Comares en la Alhambra. Esta organización en base a dos pórticos ya está presente en la ciudad palaciega cordobesa de Madinat al-Zahra (936-940)[307], aunque también aquí hay un único patio de cuatro pórticos. La arquitectura organizada a través del patio de cuatro pórticos es fundamentalmente la que se traslada a América Latina desde Sevilla, durante el período de arquitectura mudéjar.

[307] **Madinat al-Zahra**, ciudad construida como residencia personal del califa de Córdoba y sede de la administración del nuevo califato. Fue diseñada como un centro urbano completo al oeste de Córdoba, en un lugar privilegiado desde el punto de vista paisajístico, adaptándose a la topografía de la zona por medio de una disposición aterrazada de sus edificaciones. Datos recabados durante la visita realizada al Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra en febrero de 2005.

Los restantes patios de la Casa de Huéspedes se ubican en zonas perimetrales, manteniendo un vínculo con el exterior inmediato de la casa y también hacia el paisaje conformado por la bahía, el mar Caribe y la ciudad de Cartagena. Todo ello sin perder la intimidad y privacidad demandada por el programa y que Salmona soluciona con esta estructura de patios de diferentes cualidades y usos (Fig. 7.119 y 7.134).

Las rotaciones, las inflexiones y el desplazamiento de ejes en las composiciones más complejas rompen la perspectiva frontal y generan sorpresa, misterio, distintas sensaciones y emociones en el recorrido.[308] Efectos buscados y experimentados conscientemente en la organización espacial de sus plantas:

> *"La fractura de la composición perspectiva, los repentinos cambios de orientación, los giros espaciales, buscan volver al acontecimiento, anuncian el lugar, originan tensiones entre el interior y el exterior, crean signos y obligan a activar los sentidos."* [309]

Este recurso de cambio de ejes en los sucesivos patios es una característica de la composición en la arquitectura islámica. El eje direccional único como continuador de espacios y la focalidad no existe en esta arquitectura. Por el contrario el cambio de ejes, en los sucesivos patios, es una característica de la composición de espacios en la Alhambra, tal como ya lo ha señalado Fernando Chueca en *Invariantes castizos de la arquitectura española* y en *El Manifiesto de la Alhambra* [310] (Fig.7.119 y 7.142).

En cuanto a la composición también hay una coincidencia de opinión en la valoración de la música al hacer una analogía entre el sistema compositivo de la arquitectura y la música. En las Sesiones Críticas sobre "Formas" del Manifiesto se afirma que la arquitectura y la música comparten la misma "sugestión estética". En la Alhambra el conjun-

---

[308]COMITÉ CURATORIAL, "Composición y recorrido", en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos,*….Op. cit., p. 51.

[309]SALMONA, Rogelio, en *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura* de Aristizábal… Op. cit., p. 105.

[310] CHUECA GOITIA, Fernando, en *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto*…..Op. cit. pp. 69-71 y pp. 224-225.

to edilicio recibe al visitante con diversas impresiones sucesivas en su recorrido al igual que ocurre en una sinfonía musical en la sucesión de temas, variaciones y tiempos.[311]

Salmona también relaciona la arquitectura con la música pero lo hace en un sentido diferente, más racional, al considerar que esa afinidad proviene que ambas tienen similares precisiones matemáticas. No obstante, los elementos compositivos que maneja involucran una gran cuota de sensibilidad. Si bien trabaja con los materiales también incluye la luz, el paisaje, el entorno, las transparencias y algo aún más intangible en su arquitectura que es generar las sorpresas. Esto también lo encontramos en la arquitectura de la Alhambra al igual que en la Casa de Huéspedes.

Con respecto a la articulación volumétrica en la Casa de Huéspedes se van enlazando los volúmenes fluidamente limitados por los planos que conforman los paramentos y los solados, no teniendo la masa ya un valor sustancial. Si bien hay un predominio de las formas geométricas simples y regulares es en su estructuración trabada donde la planta y el alzado se enriquecen. Se generan así efectos de contraste entre ambientes diferentes según su función y uso, logrando con la proporción y el ritmo de los llenos y vacíos de las superficies una obra desde el punto de vista formal emblemática.

Es importante destacar que tanto desde el punto de vista volumétrico como de la escala Salmona tomó en cuenta, como condicionante inicial y fundamental, la presencia del viejo almacén de provisiones del fuerte de San Juan de Manzanillo, legado de los tres siglos de dominio colonial español en Colombia. Esta antigua edificación fue restaurada por el experto arquitecto Germán Téllez, colega y colaborador suyo en la etapa inicial de definición de la ubicación de la nueva construcción.

La reutilización del pasado en el presente ha sido siempre un desafío, salvado en este caso muy acertadamente. Concordaron ambos arquitectos en ciertos parámetros del diseño de la nueva y más grande construcción como optar para la misma por una escala adecuada que no opacara al pequeño almacén; que de las alturas de las dos dominara la más antigua y que la distancia entre ambas fuera la justa y adecuada para tener la auto-

[311] AA VV, "Sesiones de Crítica de Arquitectura. FORMAS", en el *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez Acosta – Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Granada 1993, p. 112.

nomía necesaria y a la vez no perder la unidad formal y funcional [312] (Fig.7.143 a 7.147).

El jardín: la vegetación y el agua – Los valores naturales

La intervención de Salmona privilegia la zona elegida y el extraordinario panorama circundante: la colina de la Popa, el fuerte de San Felipe de Barajas, el recinto amurallado, la ciudad toda, la antigua y la nueva, la bahía que se prolonga al infinito por el Mar Caribe. Si bien al comienzo era ésta una zona prácticamente desolada, sin ninguna otra construcción excepto el viejo almacén del asentamiento militar, el arquitecto "transforma" (no lo modifica, ver punto 7.5.5) el "sitio" convirtiéndolo en un "lugar" excepcional, en el cual saca gran partido del entorno, incorporando la naturaleza y el paisaje. La valoración de la intensidad del sol y del cielo y las brisas marinas son datos de una realidad que toma sabiamente para enriquecer su obra. Logra establecer así una relación cósmica y casi mística entre naturaleza y arquitectura (Fig.7.148 a 7.155).

Son éstos también los valores naturales a los que se hace referencia en el *Manifiesto de la Alhambra*, donde también se valora el estrecho vínculo entre arquitectura y naturaleza mencionando incluso que es "de tipo cuasi filosófico" y distinto al naturalismo orgánico de Frank L. Wright.[313] Es que más allá de la adecuación perfecta a las condicionantes topográficas y el respeto a la naturaleza que tuvo Wright en la realización de sus obras, en el caso de la Alhambra, al igual que en la Casa de Huéspedes, se establece un lazo tan fuerte que trasciende lo meramente terrenal y lo orgánico, logrando una empatía entre el visitante y la obra arquitectónica.

El tratamiento del agua (siempre primordial en todas las obras de Salmona) se prioriza al máximo en la Casa de Huéspedes, teniendo un rol principal tanto en los espacios interiores, como por ejemplo en los patios, así como en el espacio exterior con las piscinas y la pequeña playa (Fig.7.156 a 7.165).

---

[312] SALMONA, Rogelio, ARANGO, Silvia, FRAMPTON, Kenneth y otros. "Memorias Casa de los Huéspedes de Colombia" en *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios*….Op. cit. p.48.

[313] AA VV, "Sesiones de Crítica de Arquitectura", en el *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez Acosta – Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos….Op. cit. p. 104.

Si bien hay una incidencia muy importante del factor clima, extremadamente cálido de Cartagena de Indias, no es menos importante la tradición colonial en el uso del agua y la vegetación en los patios de la vivienda cartagenera y sin duda también, y en este aspecto, la vivencia personal que tuvo Salmona en los patios y jardines de la Alhambra y el Generalife, lo cual se refleja en la manera de tratar el agua como manantial al surgir, como atarjea o acequia al fluir, y como alberca al estancarse o estar en quietud. Son las tres formas en las que se ve representada el agua en la Casa de Huéspedes y que a su vez se explicita en el *Manifiesto de la Alhambra* al describir la importancia del agua en el jardín.[314]

El agua en movimiento a través de atarjeas (surgiendo de especies de gárgolas), en el Patio del Caucho y Patio del Roble Morado, crea un frescor y sonido especial que hace conectar al visitante con un nivel superior al terrenal, llegando a conmover las fibras espirituales del ser humano, además del disfrute sensorial inmediato. Contribuye a ello el color y el aroma de plantas y flores que conforman la vegetación elegida especialmente por el arquitecto para cada lugar, dándole identidad a los mismos incluso con los nombres que les adjudica a algunos de los patios.

El agua también se presenta inmóvil como un espejo reflejante que duplica su entorno inmediato, generando frescor, placidez y calma. Una gran alberca se ubica hacia el sector norte separando el área más social (situada en el ala occidental) de la habitación principal presidencial que a su vez comunica con el patio privado de la misma. Las otras dos albercas, más pequeñas, se encuentran la primera inmediatamente al lado del acceso y la segunda, en el sector este, integrando uno de los patios no centrales de la casa (Fig.7.129).

La vegetación está presente desde el inicio del proyecto, habiendo sido estudiada y pensada muy meticulosamente cada especie posible a desarrollarse en la zona y también en cuanto a su ubicación, tomando en cuenta las características espaciales del lugar. El porte y tamaño de la misma merecieron atención especial, así como el color y el aroma de cada una, todo lo cual se refleja en los planos realizados para su disposición (Fig.7.159 a 7.167).

---

[314] AA VV, "JARDINES" en "Sesiones de Crítica de Arquitectura", en el *Manifiesto de la Alhambra*, Fundación Rodríguez Acosta – Delegación en Granada……Op. cit. p. 120.

La importante terraza-jardín, que colabora en la conformación del vestíbulo o esclusa en el acceso, oficia además de separador entre la zona de servicios (cocina, depósitos, etc.), ubicada en parte del sector occidental, y la destinada a los patios centrales y las habitaciones de huéspedes.

A su vez el área de relación social se extiende hacia una terraza con pérgola, ubicada también en el ala occidental, que tamiza la entrada de luz, dando un juego de luces y sombras de efecto muy escenográfico. Se encuentra aquí una semejanza con los zocos y zonas de mercado en ciudades del Norte de África o del Magreb como Fez, donde los comercios e incluso las calles presentan este tipo de techumbre que aportan mayor confort en climas tan cálidos.

Las cubiertas se recorren en su totalidad, oficiando de verdaderas terrazas-mirador a las cuales se accede por una gran rampa y escaleras pudiendo ser apreciado el paisaje desde distintos puntos. Es este también un elemento a comparar, dado el similar uso que se le da a los techos de las viviendas en la cuenca del Mediterráneo (Fig.7.169 a 7.178).

La construcción: materiales y técnicas – Los valores mecánicos

En la Casa de Huéspedes en Cartagena de Indias Salmona utiliza la piedra coralina, escogido por ser un material local y que fuera empleado en la época colonial sirviendo para dar forma a las fortificaciones militares, así como a la red de grandes edificios institucionales de la ciudad histórica.

Si bien hace uso de la piedra coralina, rescatando de este modo una de las formas de construcción tradicional de la zona, no por ello se mimetiza con la arquitectura histórica del entorno. Por el contrario, plantea una integración por contraste con el antiguo almacén de provisiones, tanto en relación a la solución formal y volumétrica como en lo referente a los materiales. Opta por dejar a la vista la piedra mostrando sus oquedades, asemejándose así a los tonos y las texturas de las murallas de la ciudad y su arquitectura histórica, pero a su vez busca distanciarse de los muros encalados y techo inclinado de tejas del antiguo almacén de provisiones.

La Casa de Huéspedes se extiende así volumétricamente en sentido horizontal en un terreno acondicionado por el propio arquitecto con movimientos de tierra, taludes y forestación, dado el estado de degradación inicial del sitio.

El uso del ladrillo tan frecuente en toda la obra del arquitecto, principalmente en la ciudad de Bogotá, es utilizado aquí en el sistema de bóvedas rebajadas con que se cubre gran parte de la casa como ser los pórticos y/o corredores y habitaciones destinadas a diversas funciones, ya sean privadas, de relación social o de servicios. Este material lo usará también como terminación para cubrir parte de los pavimentos y las cubiertas-terrazas planas, otro elemento de contraste y distintivo en relación a la construcción colonial existente del siglo XVII y XVIII.

En la Alhambra se utilizaron materiales locales que se hallaron a pie de obra, excepto el mármol blanco, traído de la Sierra de Filabres (Almería). Se destaca la colocación adecuada de los mismos según su función, las dimensiones acorde con su estructura y el papel mecánico a cumplir y la manifestación externa en cuanto a la sinceridad expresiva del material usado. Son estas características las que tiene también la Arquitectura Moderna. De ahí la actualidad que tiene el conjunto edilicio palatino, las coincidencias y enseñanzas que se pueden apreciar y tomar del mismo para la arquitectura actual.[315]

Similar postura y/o actitud tiene Salmona frente al hecho constructivo como se comprueba cuando hace la elección de los materiales y la utilización de los mismos. Cuida en extremo todos los aspectos constructivos, dando soluciones racionales a los problemas que se presentan en las distintas etapas del proyecto y ejecución del mismo. Prueba de ello es el estudio exhaustivo que muestran los detalles constructivos realizados a distintas escalas y de diversos puntos, en este caso, de la Casa de Huéspedes. Pero esta racionalidad, necesaria en la realización de toda obra arquitectónica, está unida a la gran sensibilidad humana y estética que tiene el arquitecto para con su obra y el entorno geográfico y natural en el que se inserta.

La lógica constructiva que aplica en la Casa de Huéspedes está pensada para contribuir y valorizar la calidad espacial de los ambientes, las visuales, los recorridos y para ello hace uso de todos los materiales posibles de la zona, considerando entre ellos además de la piedra local y el ladrillo, la madera para las aberturas y pérgolas y aquellos otros materiales fundamentales en toda su obra, y en especial en ésta, como es la vegetación y el agua. Conoce perfectamente sus cualidades y la necesidad de prever el mantenimiento

---

[315] CHUECA GOITIA, Fernando, en *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto*.....Op. cit. pp.227 a 229.

de los mismos. Es el caso de la piedra coralina y la creación de hongos y musgo sobre ella y el cuidado que requiere la vegetación dado el papel excepcional que juega en esta obra. Todo ello da como resultado una arquitectura emblemática donde se suprime todo lo superfluo, llegando a la sobriedad máxima en el uso de los materiales (Fig.7.135 a 7.139; 7.170; 7.174 y 7.179 a 7.184).

7.6
Imágenes de la obra de Rogelio Salmona

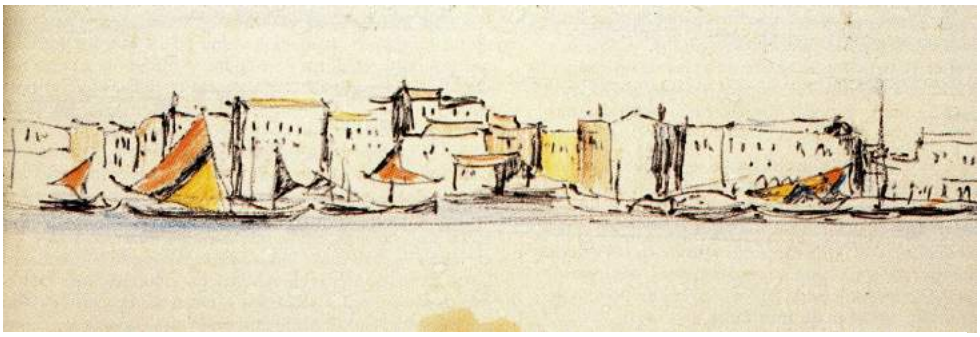


Fig.7.1 - Rogelio Salmona- Apunte original de Chioggia, Venecia, 1951.



Fig.7.2.- R. Salmona – Apunte original de Venecia, 1951.



Fig.7.3 - Apunte de Perugia, 1952.

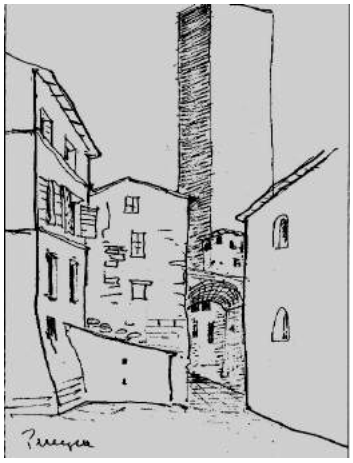


Fig.7.4 - Apunte de Perugia, 1952.



Fig.7.5 - Salmona - Apunte de Asís, 1951.



Fig.7.6 - Apunte de la isla de San Giorgio Maggiore, Venecia, 1951.

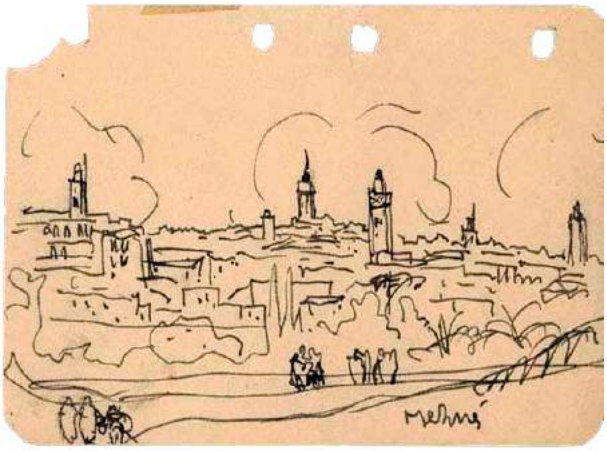


Fig.7.7 - Meknés, Marruecos- La silueta urbana con los alminares como hitos de la Medina, 1953.



Fig.7.8 - Cartagena de Indias - Silueta urbana.

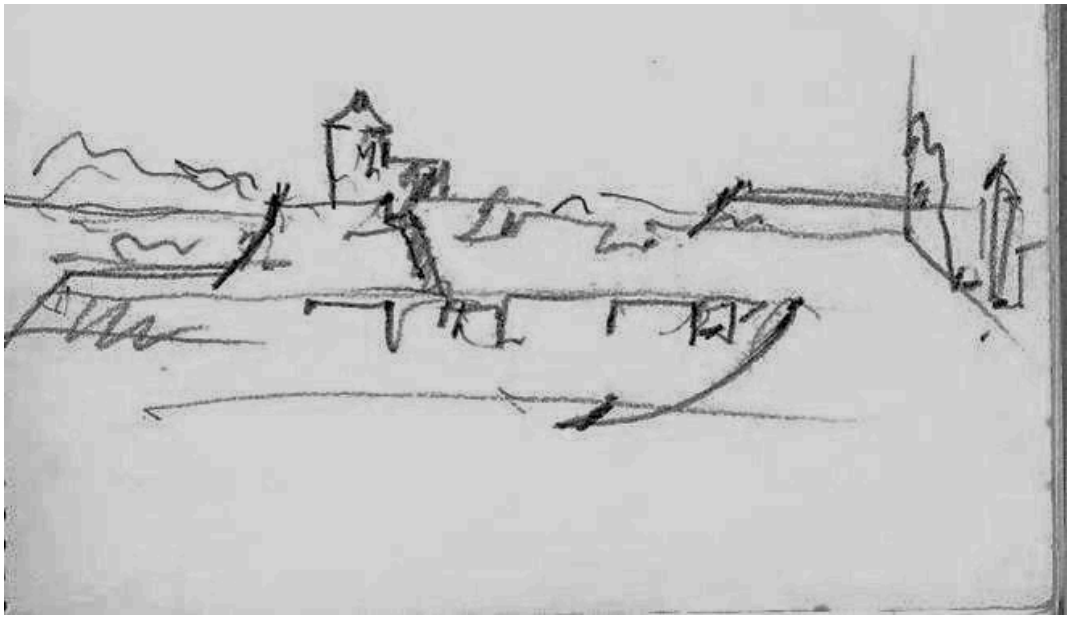


Fig.7.9 - Apunte de Cartagena de Indias - Vista de un sector de la ciudad amurallada.

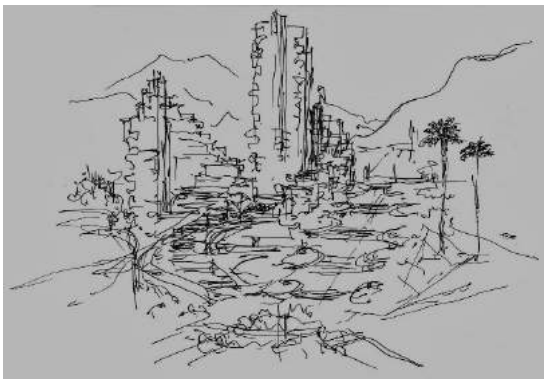


Fig.7.10 - Apunte de las Torres del Parque.



Fig.7.11 - Torres del Parque, Bogotá, 1965-1970 - Arq. Rogelio Salmona.

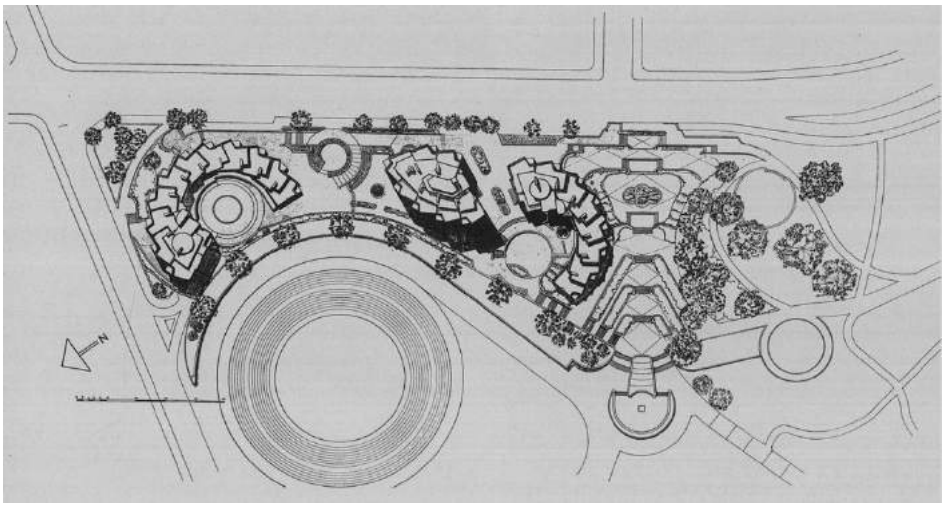


Fig.7.12 - Plano de implantación del conjunto habitacional Torres del Parque. *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*. Bogotá, 2006.

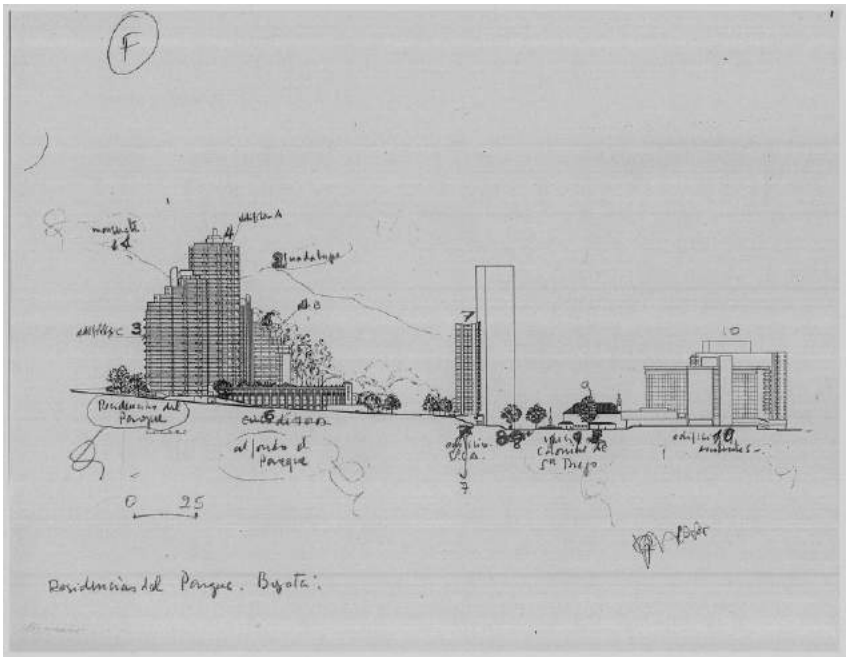


Fig.7.13 - Dibujo de Salmona – Sección para el estudio de la implantación en el contexto urbano y paisajístico. Material digital aportado por María Elvira Madriñán en el año 2008.



Fig.7.14 - Torres del Parque.



Fig.7.15 - Torres del Parque - Vista de la plaza de toros.



Fig.7.16 - Vista de la escalinata en el espacio exterior - Torres del Parque.



Fig.7.17 - Los diversos espacios exteriores de esparcimiento - Torres del Parque.



Fig.7.18 - Biblioteca Pública Virgilio Barco, Bogotá, 1999-2002 - Rogelio Salmona en colaboración con María Elvira Madriñán.



Fig.7.19 - Biblioteca Virgilio Barco -Vista hacia la entrada.



Fig.7.20 - Biblioteca Virgilio Barco - Recorridos por las terrazas.



Fig.7.21- Biblioteca Virgilio Barco.



Fig.7.22- Edificio de Postgrados de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Bogotá, 1995-2000- R. Salmona.



Fig.7.23 - Edificio de Postgrados -Vista de los espacios exteriores.



Fig.7.24 - Edificio de Postgrados - Recorridos por las terrazas.



Fig.7.25 - Edificio de Postgrados - Interior de la biblioteca.

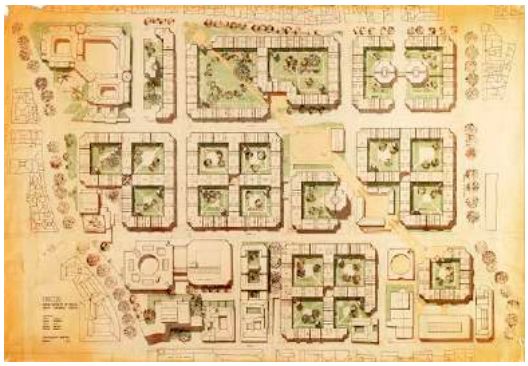


Fig.7.26 - Planta de localización general de la Renovación Urbana Nueva Santa Fe de Bogotá, 1985-1987- R. Salmona en colaboración con otros arquitectos. *Rogelio Salmona espacios abiertos/espacios colectivos*, Bogotá, 2006.



Fig.7.27 - Vía de circulación entre manzanas - Renovación Urbana Nueva Santa Fe.



Fig.7.28 - Vista lateral del centro de manzana y los edificios - Nueva Santa Fe.



Fig.7.29 – Vista del acceso a las viviendas y espacios comunes - Nueva Santa Fe.



Fig.7.30 - Casa Sotará, Tenjo, Cundinamarca, Colombia, 1990 - R. Salmona.



Fig.7.31 - Alminar de la mezquita Kutubiya en Marrakech, Marruecos.



Fig.7.32 - La Giralda, antiguo alminar de la mezquita de Sevilla.



Fig.7.33 - Alminar en Tánger, Marruecos.

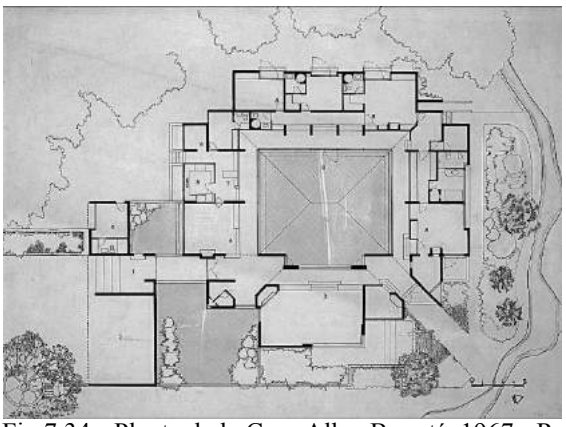


Fig.7.34 - Planta de la Casa Alba, Bogotá, 1967.- R. Salmona. Material digital aportado por María Elvira Madriñán en el año 2008.



Fig.7.35 - Vista del patio central de la Casa Alba.



Fig.7.36 - Casa Gabriel García Márquez en Cartagena de Indias, Colombia, 1991-1996 - R. Salmona.

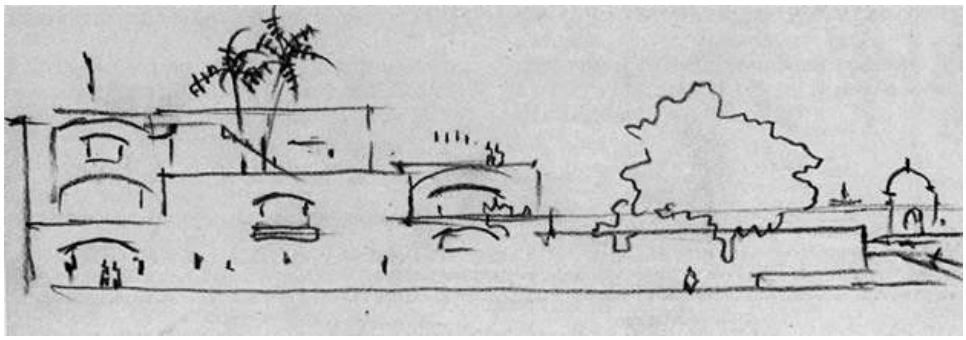


Fig.7.37 - Boceto de Salmona de la Casa de G. García Márquez.



Fig.7.38 - Casa del escritor G. García Márquez.



Fig.7.39 - Vista aérea de la Casa de G. García Márquez.



Fig.7.40 - Vista hacia la costa y del muro continuo del cerramiento de la Casa de G. García Márquez.



Fig.7.41 - Terrazas escalonadas hacia el mar y el paisaje exterior - Casa de G. García Márquez.



Fig.7.42- Planta de la casa propia de Hassan Fathy, Sidi Krier, Egipto, 1971.- Hassan Fathy. *Summarios*, N° 49, 1980.

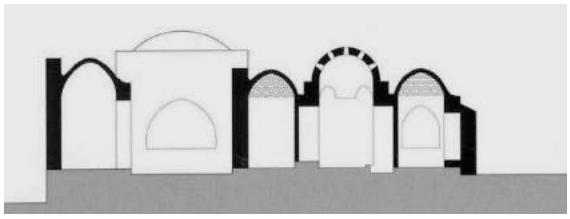


Fig.7.43 - Alzado - Casa H. Fathy.

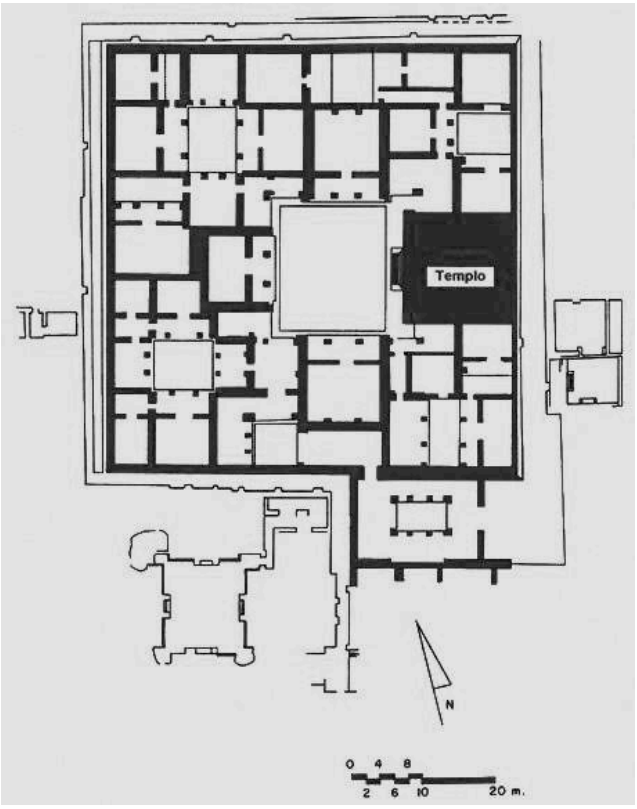


Fig.7.44 – Planta del Palacio Zacuala en Teotihuacán, México, 500 a.C.-700 d.C.

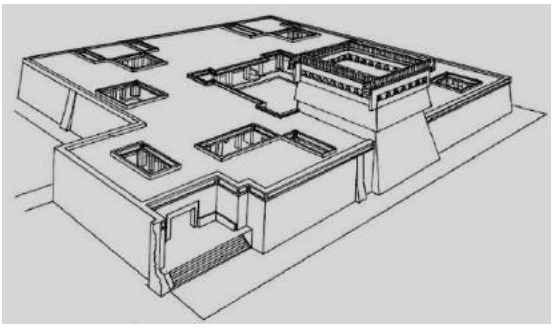


Fig.7.45 - Axonométrica del Palacio de Zacuala.
Fig. 7.44 y 7.45 página web
www.latinamericanstudies.org

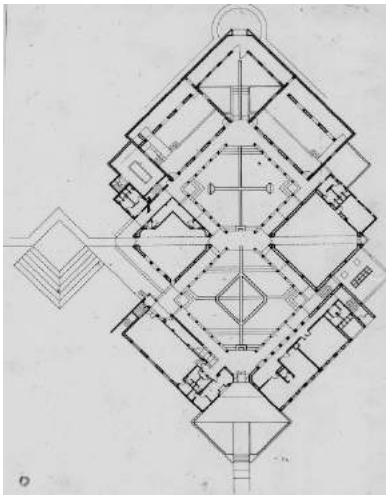


Fig.7.46 - Planta del Museo Quimbaya, Armenia, Colombia, 1984-1985- Articulación de patios en diagonal según el eje - Salmona.



Fig.7.47 - Vista de la sucesión de patios - Museo Quimbaya.



Fig.7.48- Patio de las Palmas- Museo Quimbaya.

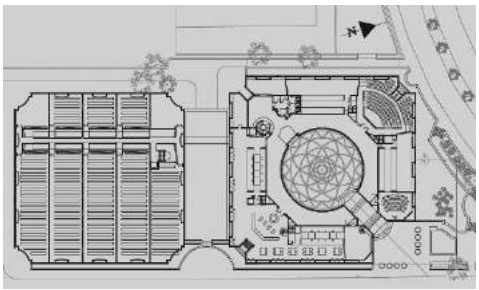


Fig.7.49- Plano del Archivo General de la Nación, Bogotá, 1988-1994.- Salmona.
Fig.7.46 y 7.49 de *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005*. Bogotá, 2006.

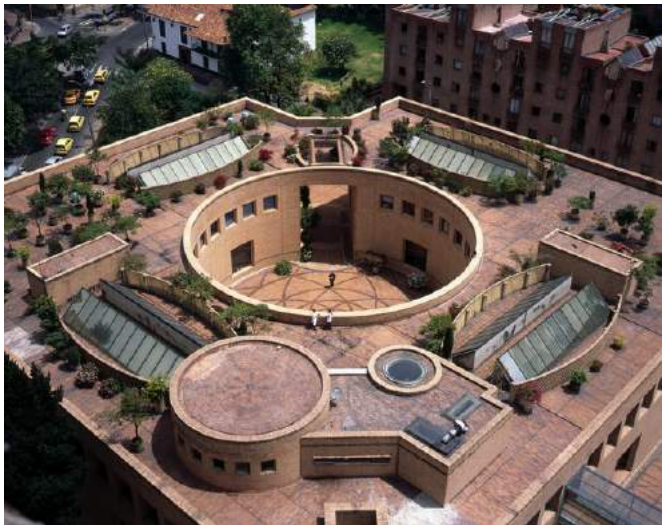


Fig.7.50 - Vista aérea del Archivo General de la Nación - Sector de lectura y oficinas.



Fig.7.51 - Acceso al patio circular - Archivo General de la Nación en el Centro Histórico de Bogotá.

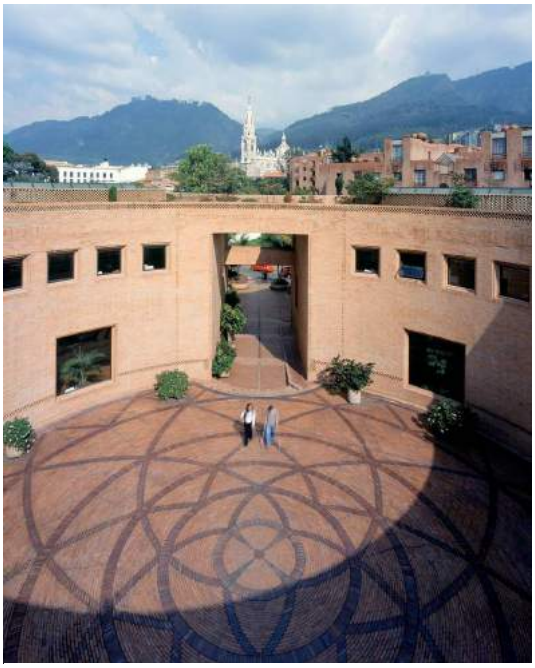


Fig.7.52 - Vista del gran patio circular con un diseño muy trabajado en el despiece del pavimento.



Fig.7.53 - La relación entre arquitectura y ciudad- El vínculo del espacio entre ambos bloques con la calle del barrio.



Fig.7.54 - Bloque del sector de depósito y documentos.



Fig.7.55- Fachada lateral del volumen del depósito.



Fig.7.56 - Vista de la Casa Franco ubicada en una zona rural, en la Sabana de Bogotá, 1977-1981 - R. Salmona.

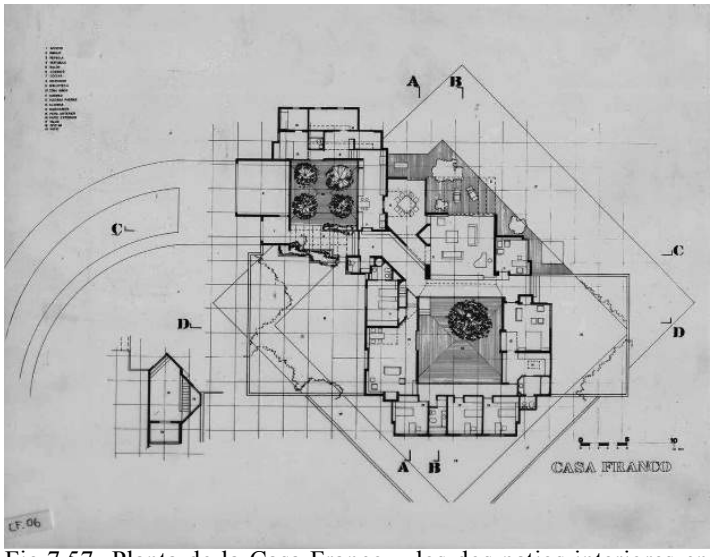


Fig.7.57- Planta de la Casa Franco y los dos patios interiores en torno al cual se vuelcan los espacios de la vivienda. Material digital aportado por MaríaElvira Madriñán en el año 2008.

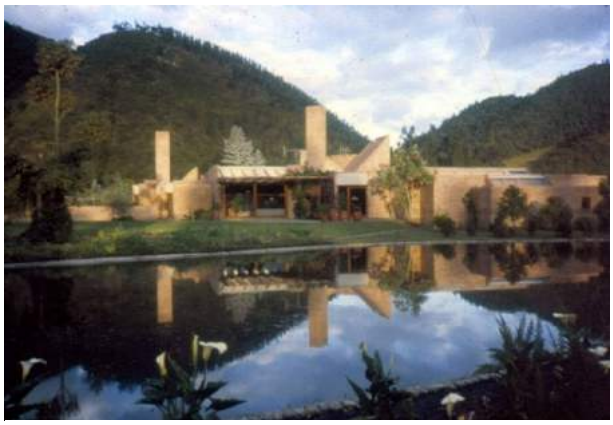


Fig.7.58 - Casa Franco - Se establece un estrecho vínculo con la naturaleza, la vegetación y el agua.



Fig.7.59 - La terraza - azotea es posible de recorrer.

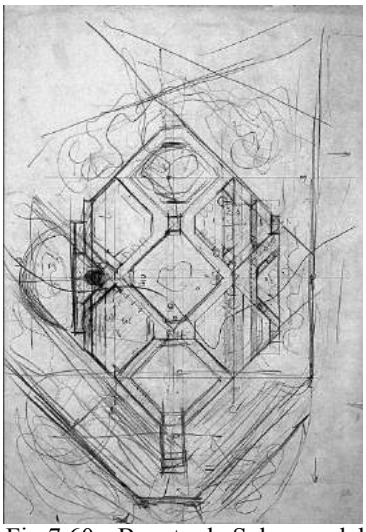


Fig.7.60 - Boceto de Salmona del Museo Quimbaya, Armenia, Colombia, 1984-1985.

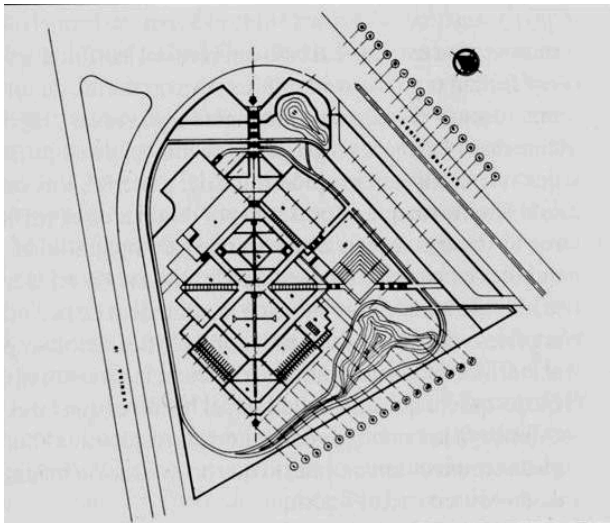


Fig.7.61 - Planta de ubicación del Museo Quimbaya. *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005.*



Fig.7.62 - Vista aérea del Museo Quimbaya y la articulación axial de los patios.



Fig.7.63 - Maqueta de Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá, 1980-1989.- R. Salmona. Fig.7.63 y 7.64 del material digital aportado por María Elvira Madriñán en el 2008.

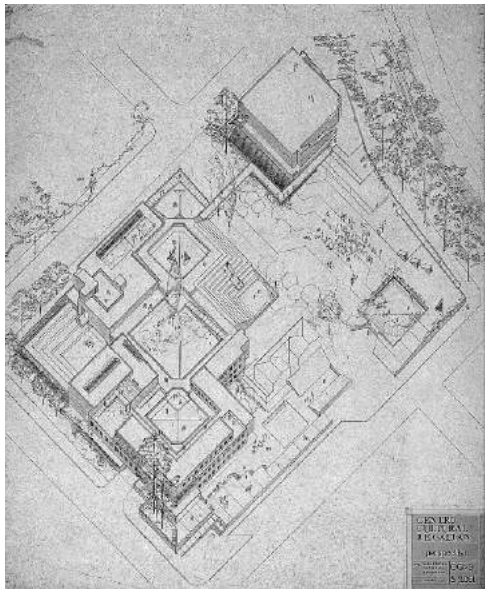


Fig.7.64 - Planta del Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán - La articulación de los patios por el eje diagonal.

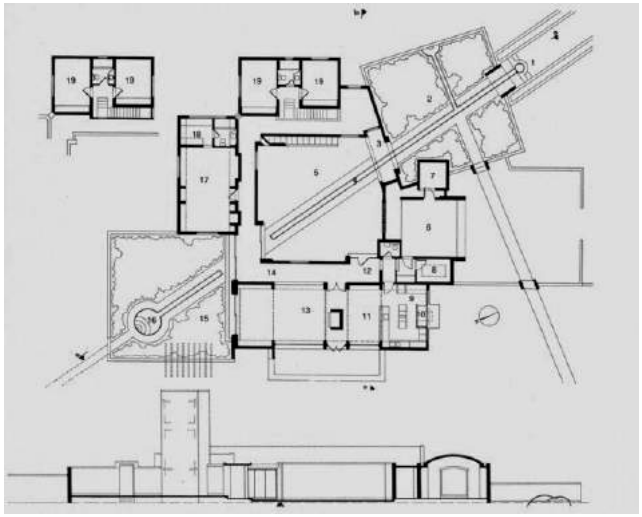


Fig.7.65 - Planta de la Casa Sotará, Tenjo, 1989-1990. *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005.*

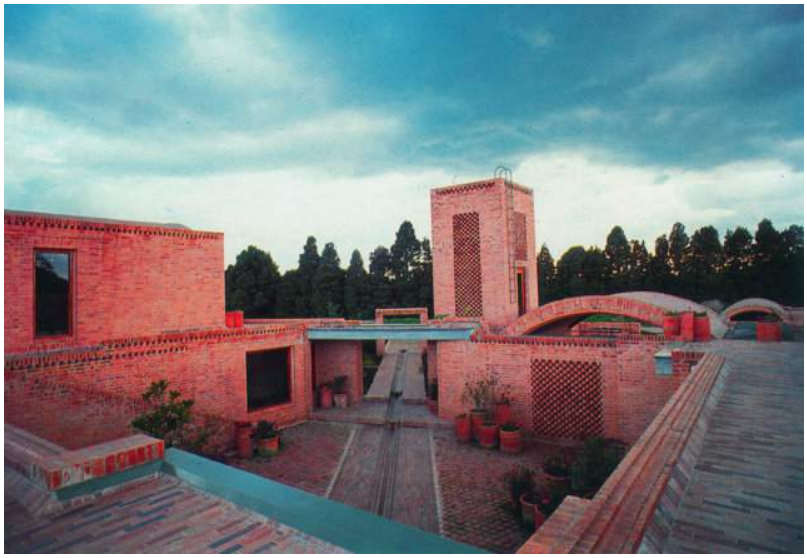


Fig.7.66 - Vista de la articulación de los patios - Casa Sotará.



Fig.7.67 - Vista del acceso - Casa Sotará.

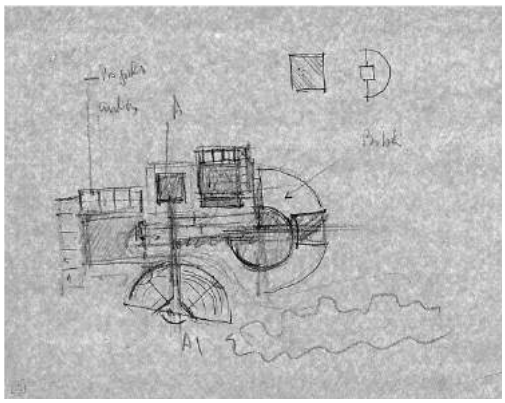


Fig.7.68 - Boceto de Salmona - Edificio de Postgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, Bogotá, 1995-2000.

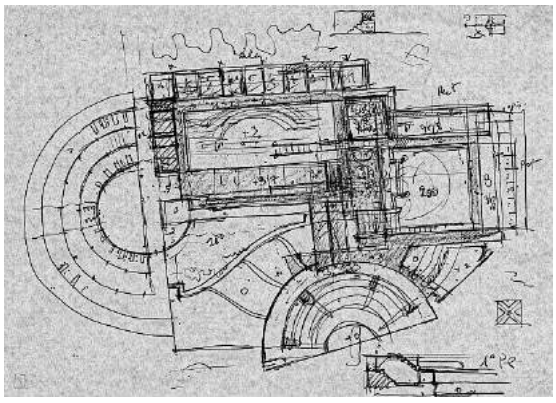


Fig.7.69 - Dibujo de Salmona - Edificio de Postgrados.

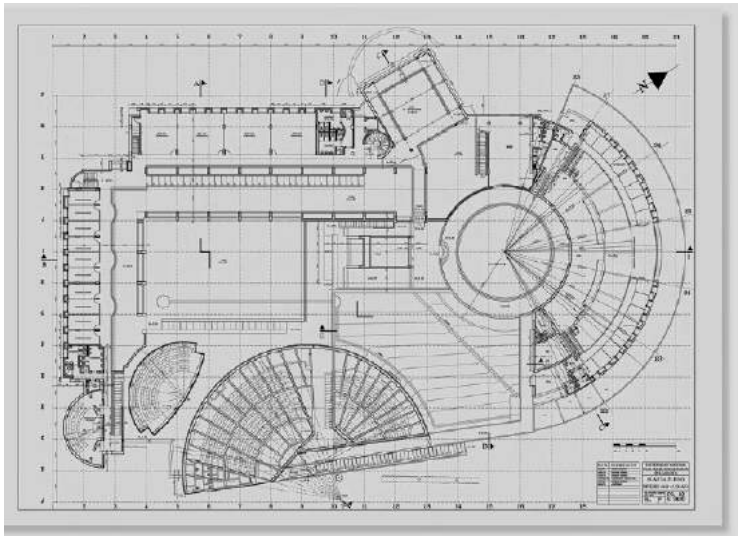


Fig.7.70 - Planta definitiva del Edificio de Postgrados. Pág. web de la Fundación Rogelio Salmona: obra.fundaciónrogeliosalmona.org.



Fig.7.71 - Vista aérea del Edificio de Postgrados.



Fig.7.72 - Vista hacia el acceso - Edificio de Postgrados.



Fig.7.73 - Vista hacia el volumen donde se ubica la alberca y la biblioteca.



Fig.7.74 - La alberca circular hacia la cual se vuelca la biblioteca.



Fig.7.75 - El corredor que vincula los ambientes y habilita la *errancia* o recorrido.



Fig.7.76 - Las cubiertas ofician de terrazas posibilitando el recorrido y las diversas visuales.



Fig.7.77 - La vegetación y el agua siempre presentes - Alberca en el conjunto residencial Torres del Parque.



Fig.7.78 - Atarjeas que producen frescor y sonido - Patio de las Palmas - Museo Quimbaya.



Fig.7.80 - Edificio de Postgrados.



Fig.7.79 - Vista del diseño del pavimento y las atarjeas de agua - Edificio de Postgrados.



Fig.7.81 - El gran espejo de agua multiplica la imagen del entorno- Biblioteca Virgilio Barco.



Fig.7.82 - El trabajo del ladrillo en las celosías y en las franjas caladas del muro - Archivo General de la Nación.



Fig.7.83 - Detalle del trabajo en las jambas, el muro y el pavimento - Archivo General de la Nación.



Fig.7.84 - El uso diverso del material y el color- Edificio Postgrados de Ciencias Humanas.



Fig.7.85 - Gárgolas y fuentes junto a la incorporación del verde en el pavimento - Edificio Postgrados.



Fig.7.86 - El agua por atarjeas y fuentes siempre presente – Edificio de Postgrados.



Fig.7.87 - Detalle del trabajo y aparejo en el muro – Edificio de Postgrados.



Fig.7.88 – Edificio de Postgrados.

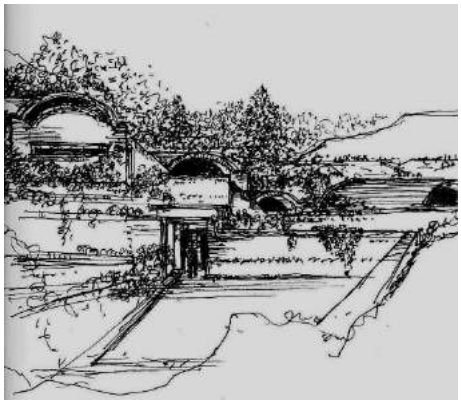


Fig.7.89 – Boceto de su casa propia de Riofrio - Rogelio Salmona y María Elvira Madriñán, Tabio, Colombia, 1997-2000.

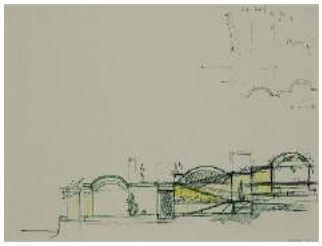


Fig.7.90 - Casa propia de Ríofrío.

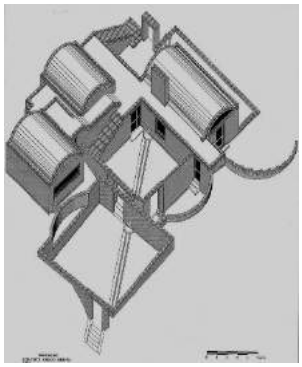


Fig.7.91- Axonométrica de la Casa de Ríofrío. Fig.7.89 a 7.91 de material aportado por María E. Madriñán.



Fig.7.92 - Vista de la integración de la naturaleza y paisaje en la Casa de Ríofrío.



Fig.7.93 - Acceso de la Casa de Ríofrío.



Fig.7.94 - La estructura con bóvedas rebajadas en la casa de Ríofrío.



Fig.7.95 - Vista del patio con la vegetación y el agua siempre presentes – Casa de Riofrío.



Fig.7.96 - Casa propia de Hassan Fathy, Sidi Krier, Egipto, 1971.



Fig.7.98 - Casa de H. Fathy.

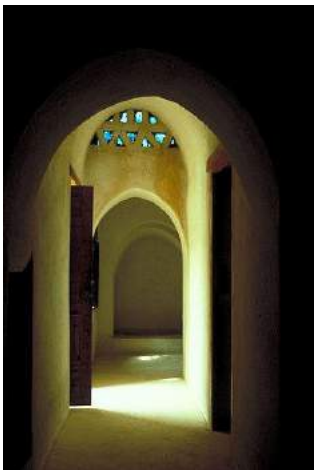


Fig.7.99 - Acceso a la Casa H. Fathy.



Fig.7.97 - La tradición mediterránea del uso de la bóveda- Casa H. Fathy.



Fig.7.100 - El muro calado tamiza la luz y el aire y genera privacidad - Casa H. Fathy.



Fig.7.101 – La Alhambra – Celosía que filtra la luz y genera efectos diversos en el espacio.

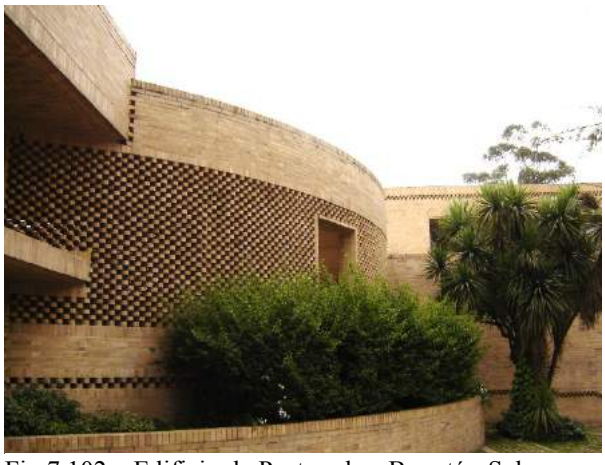


Fig.7.102 – Edificio de Postgrados, Bogotá.- Salmona.



Fig.7.103- La pérgola como cubierta virtual en la Casa Franco – Salmona.



Fig.7.104 - Vista aérea de la Casa de Huéspedes en la península de Manzanillo, Cartagena de Indias, 1980-1982

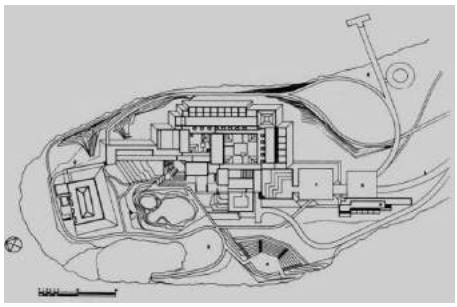


Fig.7.105 - Plano de ubicación de la Casa de Huéspedes en la bahía del antiguo fuerte de Manzanillo. *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005.*



Fig.7.106 - Vista de la ciudad de Cartagena con el Cerro de la Popa.



Fig.7.107 - Vista hacia la ciudad y el mar Caribe.



Fig.7.108 - El tratamiento del espacio exterior privilegia la naturaleza.



Fig.7.109 - Arquitectura y naturaleza en estrecho vínculo y armonía - La pérgola en el sector occidental.



Fig.7.110 - El comedor, área social en estrecho vínculo con el paisaje.

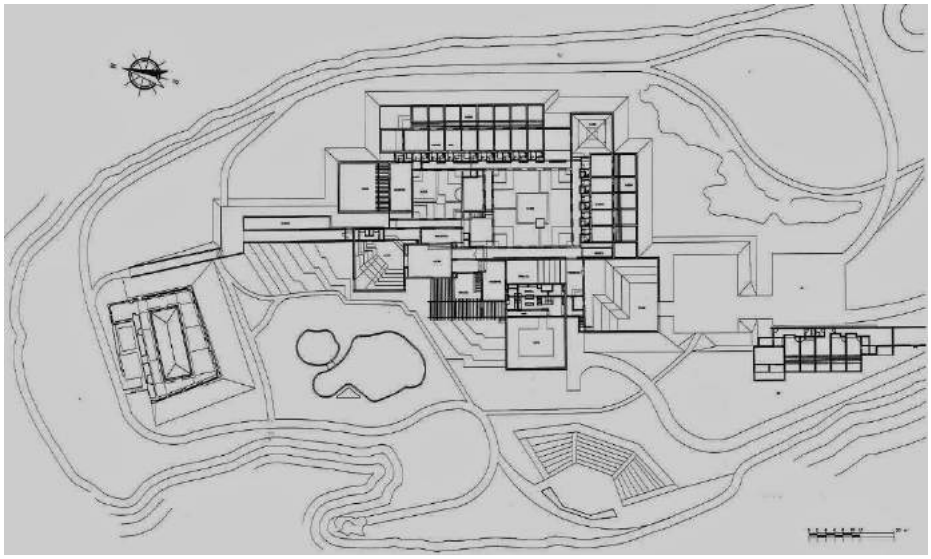


Fig.7.111- Planta general de la Casa de Huéspedes Ilustres, Cartagena de Indias, Colombia, 1980-1982 - R. Salmona en colaboración con Germán Téllez.



Fig.7.112 - Vista del acceso a la C.H. desde la Plaza de Armas. Un muro continuo resguarda la riqueza interior a la que solo se accede ingresando.



Fig.7.113 - Vista de la fachada este con las habitaciones de huéspedes. El muro bordea todo el perímetro.



Fig.7.114 - La riqueza del espacio interior es prioritaria.



Fig.7.115 - Acceso a la C.H. desde la Plaza de Armas.



Fig.7.116 - El acceso es sesgado y ascensional.



Fig.7.117 - Vestíbulo que oficia de esclusa.

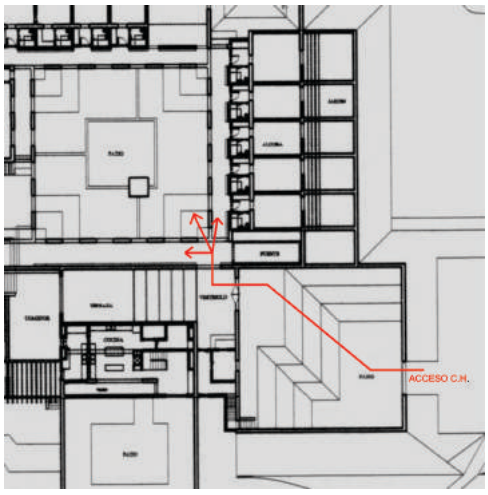


Fig.7.118 - Sector de la planta de la Casa de Huéspedes con el acceso en recodo e indirecto que genera sorpresas.

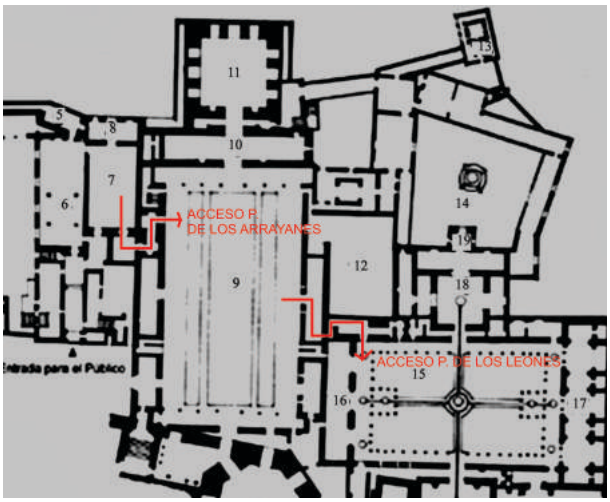


Fig.7.119 - Planta de los palacios de la Alhambra - Accesos acodados del Patio de los Arrayanes y del Patio de los Leones.



Fig.7.120 - Primer boceto de Salmona de la Casa de Huéspedes.

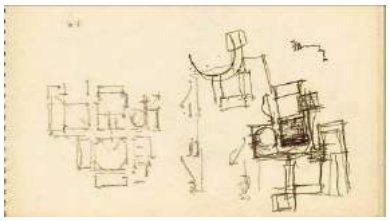


Fig.7.121- Segundo boceto C.H.

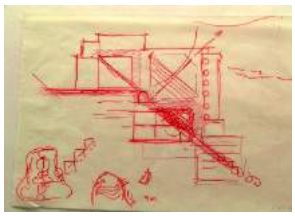


Fig.7.122 - Tercer boceto.

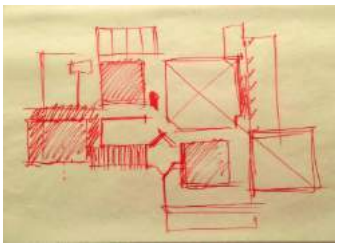


Fig.7.123 - Cuarto boceto.

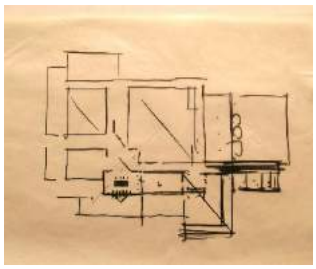


Fig.7.124 - Quinto boceto.

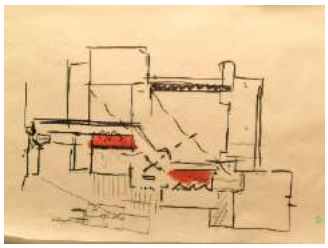


Fig.7.125 - Sexto boceto.

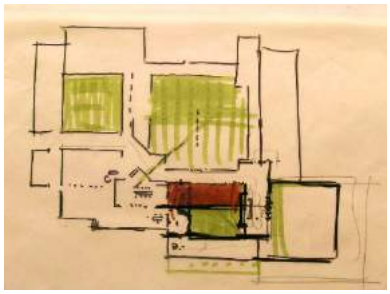


Fig.7.126 - Séptimo boceto.

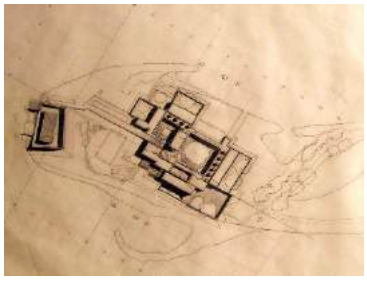


Fig.7.127 - Primera síntesis de planta de la C.H.



Fig.7.128 - Octavo boceto.

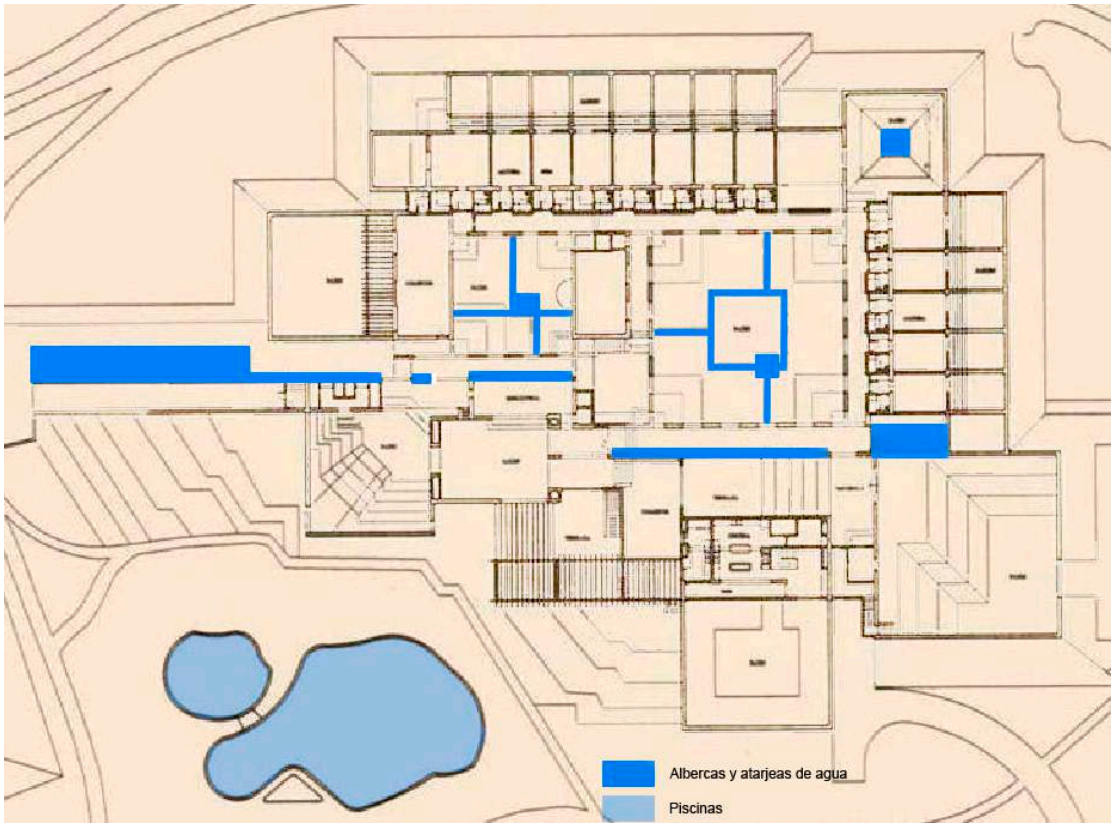


Fig.7.129 - Planta definitiva de la Casa de Huéspedes. El agua en albercas y atarjeas se apodera del lugar, ya sea en quietud o en movimiento con las fuentes y gárgolas.

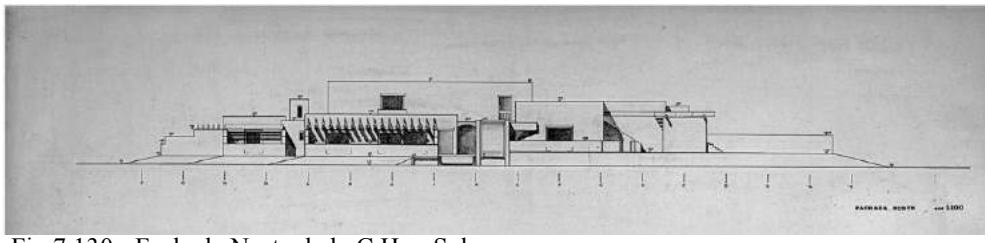


Fig.7.130 - Fachada Norte de la C.H. – Salmona.

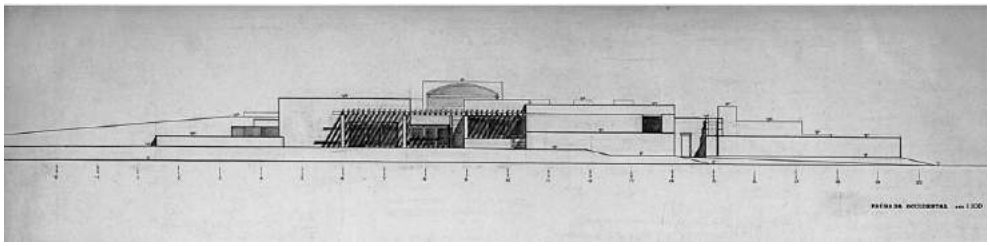


Fig.7.131 - Fachada Occidental – Salmona.

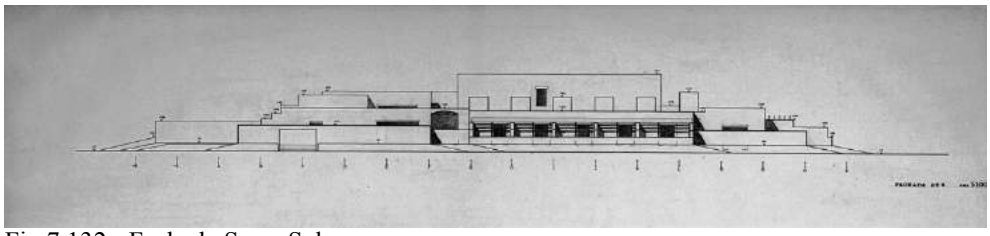


Fig.7.132 - Fachada Sur – Salmona.

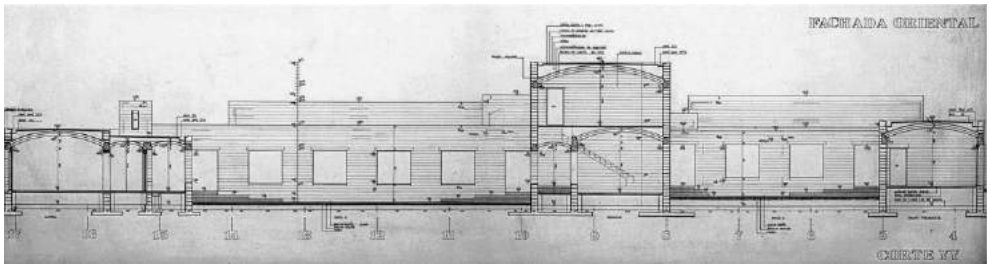


Fig.7.133 - Corte-Fachada Oriental - Salmona.



Fig.7.134 - Sucesión de patios con distintas características.



Fig.7.135 - El Patio del Caucho - Acceso en diagonal desde el vestíbulo.



Fig.7.136 - El Patio del Roble Morado.



Fig.7.137 - Patio de las Buganvillas.



Fig.7.138 - Pórtico abovedado que oficia de tamiz y vincula los distintos ámbitos.



Fig.7.139 - Vista del Patio del Caucho desde el pórtico occidental.



Fig.7.140 - Las aberturas de los pórticos cualifican el espacio con su ritmo y luces y sombras que generan.



Fig.7.141 - El Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, México.

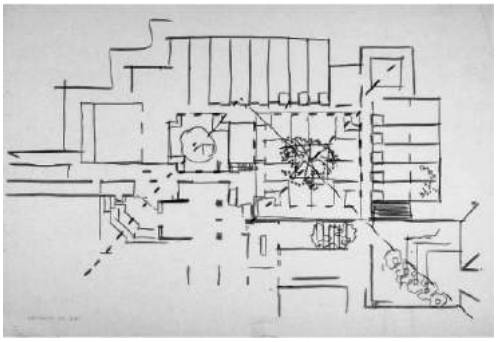


Fig.7.142 - Los cambios de ejes generan distintas sensaciones en el recorrido al igual que sucede en la Alhambra.



Fig.7.143 - Apuntes de reconocimiento del sitio, tomando en cuenta el antiguo almacén colonial y la ciudad de Cartagena.

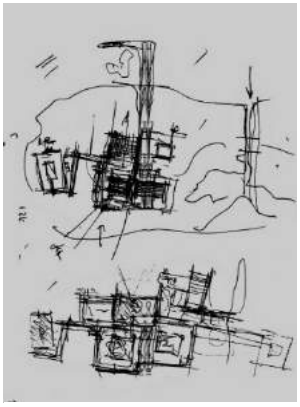


Fig.7.144- Bocetos iniciales incorporando el antiguo almacén de provisiones.

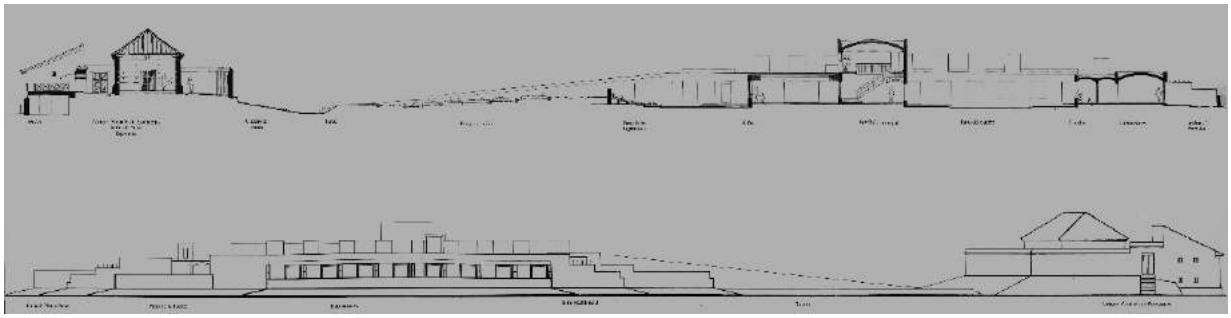


Fig.7.145 - Corte y fachada de la C.H. con el antiguo almacén de provisiones. La nueva construcción no lo supera en altura, premisa tomada en cuenta desde el inicio del proyecto. *Rogelio Salmona. Obra completa 1959/2005.*



Fig.7.146 - El antiguo almacén de provisiones restaurado por el arquitecto G. Téllez.



Fig.7.147 - El almacén de provisiones incorporado al proyecto de la C.H.



Fig.7.148 - La ciudad antigua de Cartagena y sus hitos coloniales.



Fig.7.149 -Vista de las murallas del período colonial.



Fig.7.150 - Uno de los puntos de acceso a través de las murallas.



Fig.7.151 - Vista de la costa donde conviven construcciones coloniales y nuevas.



Fig.7.152 - Muralla de Cartagena.

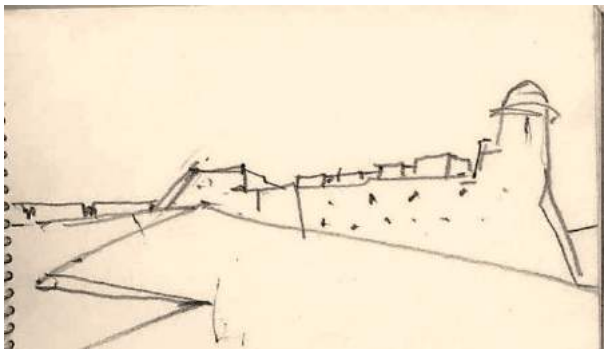


Fig.7.153 - Apunte de Salmona de las murallas de Cartagena.



Fig.7.154 - Vista aérea de la península de Manzanillo antes de la construcción de la Casa de Huéspedes, Cartagena de Indias.



Fig.7.155 - Vista de la ciudad de Cartagena y el mar Caribe.



Fig.7.156 - El Patio del Roble Morado.



Fig.7.157 - Vista desde la cubierta - terraza hacia la alberca y el Patio de la habitación presidencial.



Fig.7.158 - La proyección hacia el exterior de las habitaciones de relación.



Fig.7.159 - El patio-jardín presente en el interior también.



Fig.7.160 - El agua surge como manantial de las gárgolas.



Fig.7.161 - El agua fluye por atarjeas generando frescor y sonido - Patio del Caucho.



Fig.7.162 - El agua fluye también en los pórticos.



Fig.7.163 - La gran alberca refleja el entorno inmediato.



Fig.7.164 - La alberca pequeña al costado del acceso en recodo.



Fig.7.165 - Vegetación y agua presentes en las piscinas.

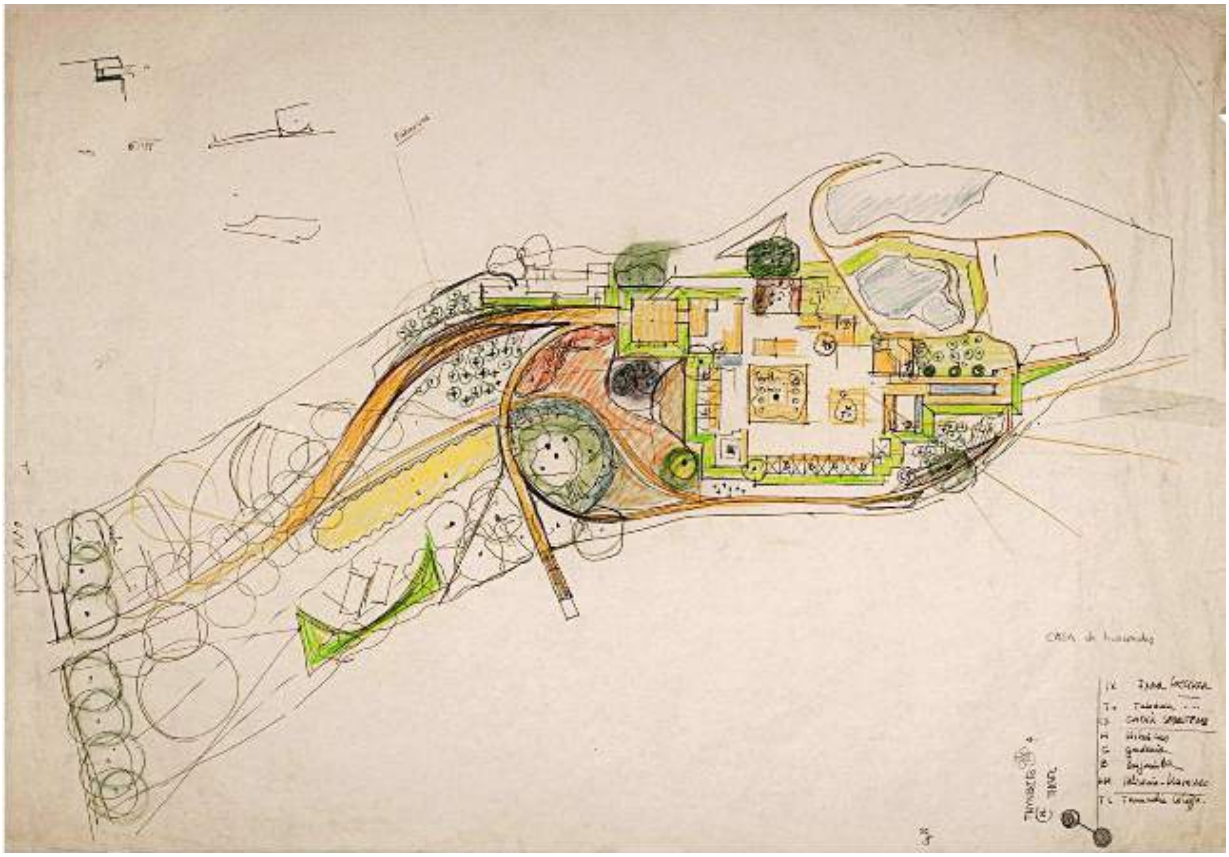


Fig.7.166 - Estudio y propuesta paisajística - El entorno, incorporando la vegetación y el agua – Salmona.

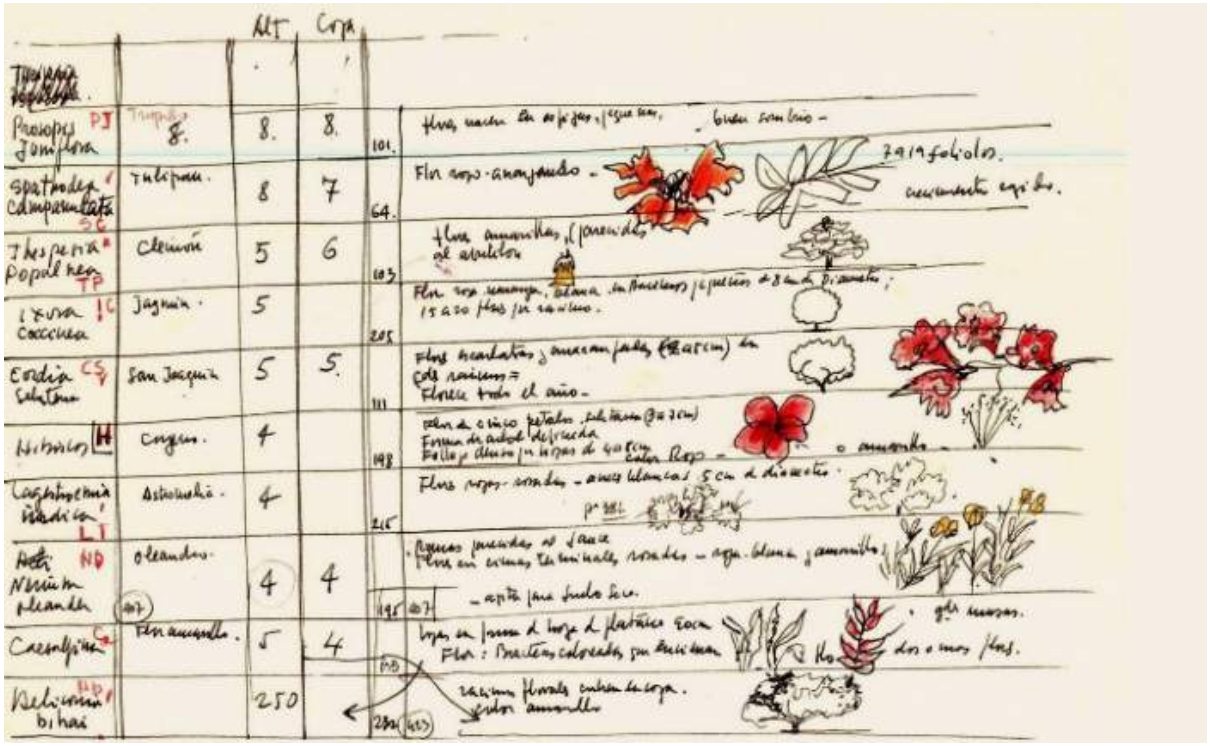


Fig.7.167 - Minuciosa elección de la vegetación – Salmona.

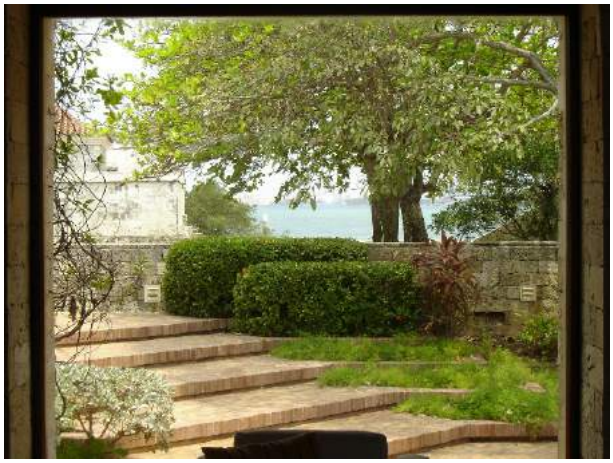


Fig.7.168 - Patio de las Buganvilias - Vista hacia el paisaje.



Fig.7.169 - Terraza - jardín separativa de las zonas de servicios y social.



Fig.7.170 - Las terrazas con pérgolas extienden el área de relación social.



Fig.7.171 - La cubierta de la pérgola tamiza los rayos solares generando confort y diversos efectos.

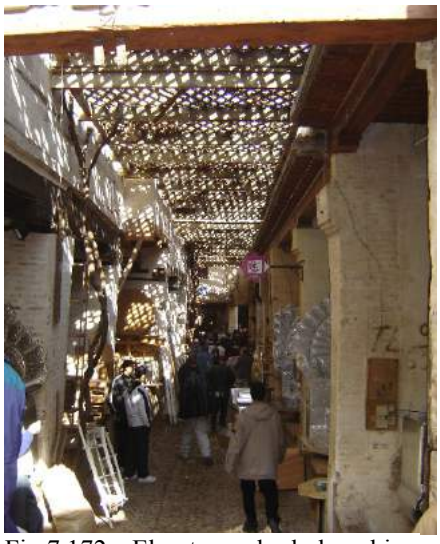


Fig.7.172 - El entramado de la cubierta filtra la luz - Calle en el zoco de Fez, Marruecos.



Fig.7.173- La gran rampa que da acceso a la cubierta-terraza.



Fig.7.174 - La cubierta - terraza es recorrible totalmente - Los torreones ofician de ventilación de los baños de las habitaciones.



Fig.7.175 - Vista desde la cubierta - terraza hacia las pérgolas de las habitaciones y el paisaje.



Fig.7.176 - Vista hacia el espacio propio de la suite presidencial.



Fig.7.177 - Vista del espacio propio de las habitaciones, Plaza de Armas y Patio de Llegada.



Fig.7.178 - El paisaje en su extensión total desde la terraza.



Fig.7.179 - La piedra coralina con sus oquedades es el principal material de la C.H.



Fig.7.180 - La bóveda rebajada en ladrillo distingue la cubierta interior.

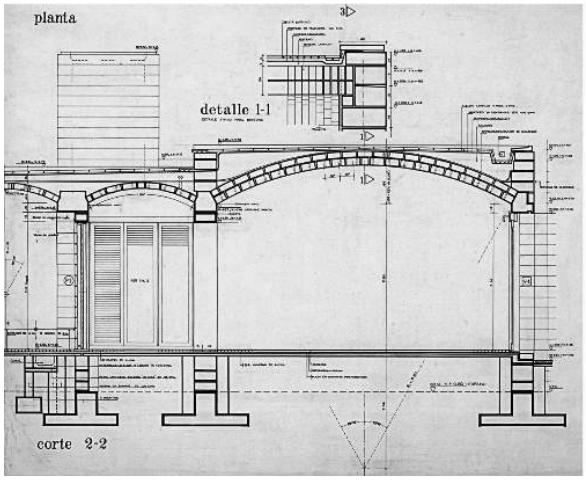


Fig.7.181 - Corte y detalle constructivo de la bóveda – Salmona.

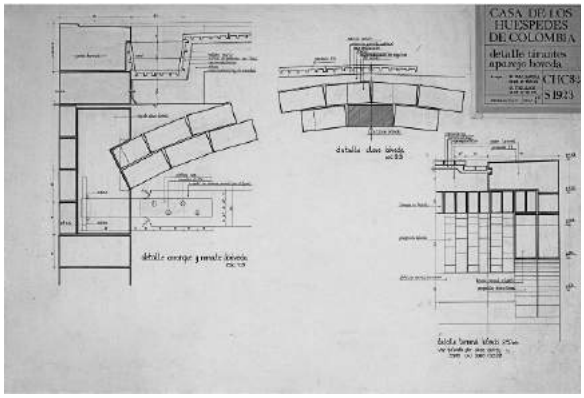


Fig.7.182- Detalle constructivo del encastre del tirante en la bóveda – Salmona.



Fig.7.183 - Detalle del tirante en la bóveda.



Fig.7.184 - La bóveda rebajada y la piedra coralina son distintivos en la obra.

8 Reflexiones finales

El trabajo desarrollado en la tesis tiene como primer elemento a destacar la valoración de la arquitectura moderna latinoamericana desde una mirada distinta y peculiar, lo que posibilitó conocer con mayor profundidad esa otra arquitectura, en principio tan diferente, como es la árabe- musulmana o islámica.

Se han planteado en el estudio las modalidades de traslación e integración de los elementos estructurales de otras tradiciones culturales, en particular las provenientes del Islam, a la Arquitectura Moderna en América Latina, para luego demostrar cómo se manifestaron en forma sincrética en las obras arquitectónicas concretas.

El sincretismo en América Latina se puede considerar como un fenómeno de larga duración. Se ha dado desde la época colonial hasta nuestros días, siendo una característica que data de siglos anteriores, si se considera el ejemplo de España y los casi ocho siglos de convivencia entre cristianos, judíos y musulmanes en el territorio de lo que fue al-Andalus.

La recepción de lo islámico en el caso de los tres arquitectos ya analizados presenta similitudes y también diferencias.

- Tanto Vilamajó como Barragán y Salmona tuvieron un manifiesto interés por la cultura islámica y en particular por su arquitectura desde el momento que tomaron contacto con el conjunto urbano de la Alhambra y el Generalife y recorrieron el sur de España y el Norte de África, en especial Marruecos. Este hecho es el más relevante, pues el encuentro con el ámbito hispanomusulmán o andalusí despertó en ellos la admiración por las cualidades de esta arquitectura.
- En las obras analizadas incorporaron los componentes de la arquitectura islámica, de manera consciente muchas veces, siempre adaptándose a las condicionantes del lugar y de su tiempo histórico, incluyendo también ciertos principios de la Modernidad en una perfecta síntesis.

- Tuvieron gran afinidad con el valor que la arquitectura islámica le da a los aspectos sensoriales, en cuanto a la sinestesia, siempre apelando a todos los sentidos, buscando de este modo el placer estético y espiritual en el hecho arquitectónico.
- El vínculo estrecho entre naturaleza y arquitectura fue otro factor importantísimo que encontraron en la cultura islámica. El Generalife fue el paradigma que los tres señalan y que tomaron como referente, del cual hacen mención en varias oportunidades y en cuyo diseño se inspiraron para realizar muchas de sus obras.
- Desde la óptica de la Modernidad del siglo XX el espacio es uno de los componentes esenciales de la arquitectura y en los casos estudiados, el espacio interior en los programas residenciales, es el *leit motiv,* al igual que sucede en la arquitectura islámica.
- Asumieron naturalmente el sincretismo cultural, tomando esta actitud en todas sus obras arquitectónicas.
- En relación a las diferencias se puede señalar que éstas dependen del lugar de origen de cada arquitecto, del país, y su historicidad, y sin duda de la propia individualidad. Vilamajó y Barragán transitaron por distintas etapas, de las cuales las que se han estudiado son las obras en las que incorporaron los componentes de la arquitectura islámica. El caso de Salmona se presenta distinto por ser de una generación posterior y por su propia formación. Fue el más consecuente a lo largo de su trayectoria en sus opciones arquitectónicas, al tomar determinados preceptos de la arquitectura moderna compatibles con una visión más amplia e inclusiva de lo latinoamericano, aun incluyendo lo islámico.

En términos generales, esta arquitectura seleccionada para el trabajo de tesis forma parte del patrimonio de cada país por su calidad, siendo algunas ya patrimonio mundial, como lo es la Casa-estudio de Luis Barragán.

Se puede considerar como el legado más importante de esta producción arquitectónica la enseñanza que dejaron estos maestros de la arquitectura universal, en relación a que la incorporación de lo distinto, de lo ajeno o extraño de otras culturas es posible, deseable y necesario como forma de enriquecer la propia cultura y por lo tanto la arquitectura.

Otras reflexiones

Importa incluir algunas reflexiones que se pueden deducir y destacar del desarrollo del trabajo de tesis realizado y que, si bien no incluyen lo estrictamente disciplinar del hecho arquitectónico, creo amplían la visión e incorporan otros aspectos y/o áreas del sincretismo cultural que se ha estudiado.

Un aspecto que me interesa mencionar y en cierta forma definir desde otro ángulo es el **concepto de origen**, el origen de los fenómenos materiales e inmateriales, como por ejemplo de un nombre, de una fiesta popular o de un tipo de casa.

Desde el punto de vista etimológico "origen" tiene como una de las definiciones de la Real Academia Española (RAE) como el "Principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo".

Partiendo de esta interpretación muy literal, el término "origen" se puede enriquecer muchísimo ampliando su significado al hacer una analogía con lo que sucede con los caminos. Es difícil precisar el inicio de un camino y aunque así fuera, si se pretendiera indicar el sitio exacto de su comienzo éste sería efímero, pues inmediatamente se cruzarían otros caminos que proceden de otros orígenes y así sucesivamente. Lo que realmente importa son las transformaciones que se suceden en la confluencia de los "caminos" y las apropiaciones que se dan de los hechos materiales e inmateriales en determinada cultura y momento histórico.

Cultura y civilización

Los procesos de transculturación, de asimilación y de contaminación cultural, que se han sucedido a lo largo de la historia humana, contienen hoy quizá más que nunca una escala y fuerza de penetración de gran trasfondo ideológico sin precedentes.

Estas transferencias que necesariamente se producen con el contacto entre culturas distintas, son producto de las corrientes migratorias que por distintos motivos siempre ha habido a lo largo de la historia y que actualmente se han agudizado a un grado extremo, producto de invasiones y guerras.

En el estado civilizatorio en que se encuentra la Humanidad, el ser humano comparte en esencia determinadas necesidades y valores propios de la época. Esto no es excluyente

ni implica ignorar aquellos valores locales y culturales que son los que le dan identidad a cada comunidad.

El gran debate y de gran actualidad en nuestra contemporaneidad, se plantea en la forma de absorción o mejor en la integración social y cultural con las comunidades receptoras. El desafío planteado es cmo compatibilizar las distintas realidades y si es posible lograr una síntesis entre ellas.

9 Glosario

Acequia: Zanja o canal por donde van las aguas.

Adarve: Calle que normalmente carece de salida y que cuenta con una o más puertas para su cierre.

Ajimez: Celosías de madera en voladizo usada como cerramiento en vanos, de modo de poder mirar pero sin ser visto.

Al-Andalus: Nombre que recibe la Península Ibérica dominada por los musulmanes.

Alarife: Arquitecto o maestro de obras.

Alberca: Estanque para agua, en general de poca profundidad.

Alcazaba: Recinto militar fortificado, generalmente construido en colina.

Alcázar: Palacio real musulmán. El mismo significado de palacio real, pasa a la España cristiana.

Alhóndiga: Versión urbana de los caravasares. Un ejemplo de alhóndiga es el Corral del Carbón situado en la ciudad de Granada.

Alicatado: Técnica de cerámica vidriada de origen persa, consistente en cortar a pico de una pieza mayor otras más pequeñas para componer con ellas los motivos ornamentales.

Aljama: Mezquita principal de una ciudad o, excepcionalmente, de un arrabal.

Alminar: Torre de la mezquita para llamar a la plegaria por el almuédano o muecín. La primera, almuédano, llega al castellano directamente del árabe, mientras que la segunda, muecín, llega pasando a través del francés y pierde el artículo árabe "al". Lo mismo sucede con alminar y minarete.

Almunia: huerto o granja.

Andalusí: Término actual para definir lo hispanomusulmán, lo hispano-árabe, abarca lo geográfico y lo político de una zona y excluye o deja de lado el aspecto religioso.

Atarjea: Palabra de origen árabe para denominar el canal por donde corre el agua. Equivalente a pequeña acequia. También puede referirse a una conducción de aguas sucias oculta bajo el pavimento.

Ataurique: Ornamentación de tipo vegetal estilizada.

Caravansar: Edificio para albergar y/o dar cobijo a mercaderes y peregrinos. Se levantaba en las rutas comerciales y en los caminos de peregrinación. Posada destinada a las caravanas.

Carmen: En Granada quinta con huerta o jardín, generalmente situada en la ladera de una colina. Del árabe *karm* = viña según el diccionario de la Real Academia Española. El nombre "carmen" proviene de Granada.

Cúfico: Escritura árabe creada en la ciudad de Kufa (Irak), de rasgos angulosos y monumentales.

Hispanomusulmán = andalusí

Islámico = musulmán

Madraza: Academia o universidad religiosa, con aulas, salas y alojamientos alrededor de un patio con oratorio o mezquita.

Magreb: Región que comprende el Norte de África: Marruecos, Argelia, Túnez, Mauritania, Sahara Occidental y Libia.

Medina o *madina*: Ciudad antigua musulmana.

Mocárabe o *muqarnas*: Pieza en forma de estalactita, que decora capiteles, arcos, bóvedas y otros espacios islámicos.

Mozárabe: Se denomina al habitante cristiano que permaneció con sus creencias y costumbres bajo suelo dominado por el Islam en la zona del al-Andalus.

Mudéjar: El arte mudéjar surge de las condiciones de convivencia en la España cristiana medieval del arte hispanomusulmán, habiendo desaparecido ya el sustento político religioso de este último, siendo sustituido por el dominio político cristiano.

Morisco: Se denominan con este término aquellas manifestaciones realizadas en el período que se extiende desde 1500 a 1570. Son los mudéjares conversos al cristianismo y a sus costumbres por la fuerza para poder quedarse en territorio granadino. En 1570 los expulsan del reino de Granada y van hacia Castilla y otras regiones, y entre 1609 y 1614 los expulsan a todos definitivamente y se van hacia el norte de África y otros destinos.

***Muxarabi**a*: del árabe *mushrabiyyahs,* aberturas con rejas que permiten mirar hacia el exterior sin ser vistos.

Nazarí: Relativo a la dinastía de los sultanes granadinos que gobernaron entre 1232 y 1492.

Pilar: Se denomina así a la fuente adosada al muro en el sur de España (ejemplo en Uruguay en la casa de la calle Martí del Arq. Alberto Muñoz del Campo).

Qubba: Pabellón o sala cuadrada con techo prominente, no plano, con forma de cúpula, bóveda o artesa.

Tapial: Tierra humedecida con agua y apisonada, con cal, arena y grava. El tapial o tierra apisonada era la técnica constructiva más utilizada en el Islam occidental

Teja curva: Nombre correcto de la teja roja, llamada española en Uruguay y árabe en España. En realidad es de origen tardo romano. Los cubiertas tradicionales en el Magreb no son de tejas, sino que son cubiertas planas de mortero u hormigón.

***Yâmûr*:** Según el árabe dialectal marroquí significa "extremo del mástil de la nave", expresión no aceptada por los arabistas. El *yâmûr*, en el Islam Occidental, se ubicaba en la cubierta del alminar y constaba de una barra vertical de hierro en la que se ensartaban una, dos, tres o cuatro esferas o bolas de cobre , bronce o latón, doradas o plateadas.

10 Bibliografía

AGORIO, Leopoldo, "Colonialismo", *Arquitectura* Nº 101, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1926.

AGORIO, Leopoldo y VILAMAJÓ, Julio, "El Generalife", en Arquitectura, Año XII, Nº106, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1926.

ALMAGRO GORBEA, Antonio y ORIHUELA UZAL, Antonio, "Encuadre histórico y Urbano"; "La Arquitectura" y "Restauración arquitectónica" en *La casa nazarí de Zafra,* Monográfica Arte y Arqueología, Fundación Caja de Granada, Universidad de Granada. Antonio Almagro Gorbea y Antonio Orihuela Uzal (Editores), Granada, 1997.

ÁLVAREZ CHECA, J y RAMOS GUERRA, M., *Obra construida- Luis Barragán Morfín 1902-1988*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, 1989.

ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo y ORIHUELA UZAL, Antonio, *La Casa del Chapiz*, Editorial Universidad de Granada-Patronato de la Alhambra-Editorial CSIC, Granada, 2013.

APUD, Ana, *La Arquitectura Expresionista Alemana y su influencia en la Arquitectura Uruguaya*, Montevideo, 1996. Editado en mayo de 2007, Montevideo, Uruguay.

ARANA, Mariano y GARABELLI, Lorenzo, *Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940*, Fundación Cultura Universitaria, Montevideo, 1993.

ARANA, Mariano, "Vilamajó: una arquitectura nacional. Auténtico creador", en *El País Cultural*, Montevideo, 1993.

ARANA, Mariano, "Julio Vilamajó, un arquitecto ignorado"*,* en *Proyecto*, Nº 104, San Pablo, 1987.

ARANA, Mariano, "Julio Vilamajó, ante la arquitectura y el medio", en *Nuestra Arquitectura*, Nº 510, Buenos Aires, 1980.

ARCILA, Claudia Antonia, *Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona.* Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Bogotá, Colombia, 2007.

ARISTIZÁBAL, Nora, *Rogelio Salmona. Maestro de Arquitectura*, Panamericana Editorial Ltda., Bogotá, 2006.

ARGAN, Giulio, *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine, el teatro,* editorial G. Gili, Barcelona 1977.

ARTUCIO, L. C., "Montevideo y la arquitectura moderna", *Nuestra Tierra*, Nº 5, Montevideo, 1971.

AA VV, *Al-Andalus y Oriente Medio: pasado y presente de una herencia común,* Fátima Roldán ed., edita Fundación El Monte, Sevilla, 2006.

AA VV, *Arquitectura* Nº 277- Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989.

AA VV, *Arquitectura en Colombia y el sentido de lugar los últimos 25 años*, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá DC y Cundinamarca, primera edición, noviembre, 2004.

AA VV, "América de Sur", *A & V*, Nº 13, Monografías de Arquitectura y Vivienda, España, 1988.

AA VV, *BARRAGÁN. Obra Completa*, Tanais Ediciones, S.A., España. Primera edición 1995, segunda edición revisada 1996.

AA VV, "Rogelio Salmona. Ideas y obras de un arquitecto colombiano", *Cuadernos Summa – Nueva Visión* Nº 2 y 3, eds. Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.

AA VV, *La Arquitectura del Mundo Islámico, su historia y su significado social,* (dirigido por George Michell), Alianza Editorial, Madrid, 2000, (1ª. Ed. 1985).

AA VV, "En el mundo de Luís Barragán", *Artes de México*, Nº 23, D. F., primera edición 1994.

AA VV, *Espacio interior y su equipamiento*, cuaderno Vilamajó, Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 2003.

AA VV, *Guía BARRAGÁN*, editorial Barragán Foundation / Arquine + RM, México, 2002.

AA VV, *Jardín y paisaje. MIRADAS CRUZADAS,* Juan Calatrava y José Tito (EDS.), Abada Editores, S.L., Madrid, 2011.

AA VV, "Julio Vilamajó - Contratiempos Modernos", *El Arqa* Nº 2, ed. Dos Puntos, Montevideo, 1992.

AA VV, *Manifiesto de la Alhambra,* Fundación Rodríguez –Acosta y delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Granada, 1993.

AA VV, *Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Ángel Isac (ed.), 01 Monografías de la Alhambra, Granada, 2006.

AA VV, *La arquitectura del Islam Occidental*, (coordinador R. López Guzmán), Lunwerg eds, Barcelona, 1995.

AA VV, *La casa meridional. Correspondencias,* Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arq. y Vivienda, Sevilla, 2001.

AA VV, *Luis Barragán: la Revolución callada,* editado por Federica Zanco, Barragán Foundation, Vitra Design Museum, Suiza, Editorial G. Gilli S.A., Barcelona, 2001.

AA VV, *Modernidad y Arquitectura en México,* Edgard R. Burian (ed.), G. Gili ediciones, México, Barcelona, 1998.

AA VV, *Periferia*, Nº 13, Publicación Semestral de Arquitectura, España, 1994.

AA VV, *ROGELIO SALMONA espacios abiertos/espacios colectivos*, edición Comité Curatorial, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, D.C. y Cundinamarca, 2006.

BARRAGÁN, Luis, *Escritos y Conversaciones,* (edición al cuidado de Antonio Rigen), El Croquis ed., El Escorial 2000.

BARRUCAND, M. y BEDNORZ, A., *Arquitectura Islámica en Andalucía*, Benedikt Taschen eds., Colonia, Alemania, 1992.

BERRO, R., "¿Es posible la formación de una arquitectura americana?", en *Arquitectura*, Año VI, Nº 40, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1921.

BUENDÍA, José María, PALOMAR, Juan, EGUIARTE, Guillermo, *Luis Barragán,* Reverte Ediciones S. A., México, 1996.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El Islam, de Córdoba al Mudéjar*, Silex ediciones, España, 2003.

BORRÁS, Gonzalo M., *La Alhambra y el Generalife,* (monografía), ed. Grupo Anaya, Madrid, 1989.

BROWNE, Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*, G. Gili eds., México, 1988.

CAPITEL, Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

CARRÉ, J.P., "La arquitectura moderna"*, Arquitectura*, Nº130, Sociedad de Arquitectos de Uruguay, Montevideo, 1928.

CRAVOTTO, Antonio, "Diseño y patrimonio en la gestión del desarrollo urbano", *Olceda,* Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 1993.

CURTIS, William, *La arquitectura moderna desde 1900,* editorial Phaidon, tercera edición en español revisada, actualizada y ampliada; traducción de Jorge Sainz, 2006.

CURTIS, William, "Rogelio Salmona, materiales de la imaginación", en *Babelia*, revista cultural del diario El País de Madrid, noviembre de 2003.

CHOAY, Francoise, "Alegoría del Patrimonio", *Arquitectura Viva* Nº 33, Madrid, 1993.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española, Invariantes Castizos de la Arquitectura Hispanoamericana, Manifiesto de la Alhambra*, Editorial Dossat Bolsillo, Madrid, 1981.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental. I. De Grecia al Islam* .Edición octubre 2000, Madrid, España.

DE FUSCO, Renato, *Historia de la Arquitectura Contemporánea,* Blume eds. 1981.

DE OBALDÍA, Marcela, Tesis de Maestría: *Towards establishing a process for preserving historic landscapes in Mexico: the Casa Cristo gardens in Guadalajara, Jalisco, Mexico.*, Universidad de Louisiana, USA, 2002.

DOMINGO, Walter, *Arquitectos del 900. Alfredo Jones Brown-Leopoldo Tosi.* Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1993.

FATHY, Hassan, *Summarios* Nº 49, Ediciones Summa S.A., Buenos Aires, 1980.

GÁMIZ GORDO, Antonio, *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura.* Editorial Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2010.

GARCÍA MIRANDA, R., RUSSI, M., REY, W., "Reflexiones acerca de la identidad en la producción arquitectónica uruguaya", *Arquitectura* Nº 263, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1993.

GOMEZ MORENO, "Mozarabismo y Mudejarismo", *Arquitectura* Nº 65, Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), Montevideo 1923.

GRABAR, Oleg, *La formación del Arte Islámico*, Cátedra, Madrid, 2000, (1ª. edición 1973).

GRABAR, Oleg, *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Alianza Forma, Madrid, 2003, (1ª.edición 1978).

GUTIERREZ, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1983.

GUTIÉRREZ, R., "La Arquitectura Latinoamericana en una obra de Rogelio Salmona" *Arquitectura* Nº 265, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón, (coordinador) *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX*, Lunwerg Editores, Barcelona, España, 1998.

GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Historia del Arte Iberoamericano*, Lunwerg Editores, Barcelona, España, 2000.

GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita; PÉREZ ESCOLANO, Víctor; *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Horizontes historicistas en Iberoamérica. El neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad.", en *Arquitectura escrita: doscientos años de arquitectura mexicana*. Editor: INAH y CONACULTA, México, 2009.

HARDOY, Jorge E., "Teorías y prácticas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina", *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* DANA, Nº 37/38, Buenos Aires, 1995.

LÓPEZ GUZMAN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2000.

LOUSTEAU, César, *Vida y obra de Julio Vilamajó*, ed. Dos Puntos, Montevideo, 1994.

LUCCHINI, Aurelio, *Julio Vilamajó*, Instituto de Historia, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 1970.

MADRIÑÁN, María Elvira, "Evolución espacial de los proyectos", conferencia realizada en Quito, Ecuador, en febrero de 2008.

MAISTERRA, Nemesio, *Luis Barragán. Obra en Guadalajara.* Barragán Foundation, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, México, 2002.

MARCAIS, Georges, *El arte Musulmán,* Cuadernos Arte Cátedra, ed. Cátedra 1991.

MARTÍ ARIS, Carlos, *Las variaciones de la identidad*, Editorial del Serbal, Barcelona, 1993.

MEDIANERO HERNANDEZ, José María, *Historia de las formas urbanas medievales*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004.

MONTGOMERY WATT, W., *Historia de la España islámica*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

MOREIRA TEIXEIRA, Mariana, Tesina: *Tres casas de Luis Barragán*, Universidad Politécnica de Cataluña. Departamentos de Proyectos Arquitectónicos. Máster Oficial en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura, Barcelona, junio, 2008.

MUÑOZ COSME, Alfonso, *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás,* ed. Junta de Andalucía, 2005.

NOEL, Martín, *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana.* Ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires 1921.

NOEL, Martín, *Fundamentos para una estética nacional.* Talleres Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Los PRINCIPIOS de la arquitectura MODERNA*, Estudios Universitarios de Arquitectura 7, Editorial Reverté, S.A., Barcelona, 2005.

ORENDÁIN, María Emilia, *En busca de Luís Barragán. El recorrido de la simplicidad.* Ediciones de la Noche, Guadalajara, México, 2004.

ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y Palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*. Granada-Barcelona, 1996.

OROZCO DÍAZ, Emilio, "El Carmen de la Fundación Rodríguez – Acosta de Granada" *Forma y Color* Nº 56, Albaicín-Sadea eds., 1970.

PANTALEÓN, Carlos, *El uso de paradigmas en el proceso proyectivo: la vivienda Vilamajó,* Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, con apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Montevideo, Uruguay, 2008.

PARODI REBELLA, Aníbal, *ENTRE EL CIELO Y EL SUELO. La casa del Arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo,* Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, con apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Montevideo, Uruguay, 2009.

PATETTA, Luciano, *Historia de la Arquitectura (antología crítica)*, Celeste eds. 1997.

PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones.* Edición: Patronato de la Alhambra y Generalife, Edilux, s. l., Colabora: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Granada, 2011.

REY ASHFIELD, William, *ARQUITECTURA MODERNA EN MONTEVIDEO (1920-1960)*, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, con apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Montevideo, Uruguay, 2012.

ROCA, Juan Manuel, "Con Salmona, Bogotá empezó a despertar a la modernidad", *Separata, ciudadviva El Magazín,* abril 2006.

SALMONA, Rogelio, "La mariposa y el elefante", en *Lecturas de Fin de Semana*, publicado en Bogotá, 13 de octubre de 2007.

SALMONA, Rogelio, "Hoja de vida" y "Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia", *Cuadernos Summa –nueva visión* Nº 2, eds.Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.

SALMONA, Rogelio, "Entrevista a Rogelio Salmona", *Cuadernos Summa – Nueva Visión* Nº 3, eds. Nueva Visión, B. Aires 1975.

SARMIENTO, Domingo F., *Facundo,* Colección de Autores de la Literatura Universal, Volumen VII, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1964.

SILVA, Marta Beatriz, "La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica", ponencia en el III Congreso Internacional del Barroco Americano, organizado por Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, octubre de 2001.

SCHEPS, Gustavo, *17 REGISTROS. Facultad de Ingeniería, de Julio Vilamajó*, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, con apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), Montevideo, Uruguay, 2008.

SCHOENAUER, Norbert, *6000 años de hábitat. De los pueblos primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

SOUTO ALCARAZ, Angela, "El jardín de la Persia Antigua y Jardines del Islam", *Cuadernos del Instituto Juan de Herrera,* Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Nº 69.01, Madrid, 1999.

SURRACO, Carlos, "Los rieles de nuestra arquitectura", *Arquitectura,* Nº65, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1923.

TÉLLEZ, Germán, *Rogelio Salmona: Obra completa 1959/2005,* Fondo editorial Escala, Colombia 2005.

TÉLLEZ, Germán, "Notas para una historia de la arquitectura contemporánea en Colombia", en *Crítica & Imagen I*, editorial ESCALA, primera edición 1977, Ministerio de Cultura y ESCALA, segunda edición 1998, Bogotá.

TITO ROJO, José, "La idea del jardín islámico, historiografía y problemas actuales" en La ciudad en el occidente islámico medieval, Preactas 2ª sesión: Jardines de al-Andalus, organizado por CSIC/Escuela de Estudios Árabes, Universidad de Granada y Fundación Legado Andalusí. Granada, 2005.

TITO ROJO, José, "Características de los jardines hispanomusulmanes". Texto en español, publicado en italiano como "Caratterstiche dei giardini ispano-musulmani" en *Giardini islamici: architettura, ecologia*, Microart´s Edizioni, Génova, 2001.

TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel, *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia,* Editorial Universidad de Granada, Granada, 2011.

TRUJILLO JARAMILLO, Sergio, "Salmona o la poética de la resistencia", Edición Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 2000.

TRUJILLO JARAMILLO, Sergio, "Salmona y la Modernidad alternativa: una confluencia de geografía y cultura", ponencia para Seminario: Rogelio Salmona, un homenaje crítico, Universidad San Francisco de Quito, 2008.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Sobre Monumentos y otros escritos,* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Manuales Universitarios de Arquitectura, Mairea/Celeste Ediciones SA, Madrid, 2001.

VAN DE VEN, Cornelius, *El espacio en arquitectura*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1981.

VARELA TORRES, Alfredo y VÁZQUEZ PIOMBO, Pablo: "Proyecto de Conservación y adaptación de nuevo uso del inmueble monumento artístico *Casa Cristo de Luis Barragán*", concluido en el año 2007. Colegio de Arquitectos del Estado de Jalisco, material aportado en formato digital en el año 2008.

VASCONCELOS, José, *Breve historia de México,* Compañía Editorial Continental S.A. México, D.F., junio de 1966. Primera edición julio de 1956.

VILAMAJÓ, Julio, "Apuntes de viaje" *Arquitectura* Nº 99, Nº 102, Nº 104, Soc. Arq. Uruguay, Montevideo 1926.

VILAMAJÓ, Julio, "Tradición y regionalismo", *Arquitectura,* Nº 172, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1932.

VILAMAJÓ, Julio, "Montevideo futuro. El puerto de pescadores", *Arquitectura*, Nº 96, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1925.

VILAMAJÓ, Julio, "Ideas y enseñanzas arquitectónicas", escrito hacia 1930, sin fecha exacta y publicado en el Fascículo 8 del Instituto de Historia de la facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 1967.

WAISMAN, Marina y NASELLI, César, *10 Arquitectos Latinoamericanos*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, 1989.

WAISMAN, Marina, *La arquitectura descentrada, Historia y teoría latinoamericana*, editorial Escala, Bogotá, Colombia, 1995.

WAISMAN, Marina, "Identidad y Modernidad", en *Summarios* Nº 134, Buenos Aires, 1990.

ZUM FELDE, Alberto, "Los tres períodos de la arquitectura uruguaya", *Arquitectura*, Nº 21, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, 1920.

PÁGINAS WEB consultadas

CASA Luis Barragán: http://www.casaluisbarragan.org, última vez consultada el 10/01/2013.

CASTRO, Ricardo, "Mnemosina" en www.villegaseditores.com/los libros/ , consultada el 3 de agosto de 2006.

CORÁN, 55,68-70,72-73. Sura Ar Rahman: Vers. Del Misericordioso, http://www.nurelislam.com/vidaMuhammad/paraiso.htm, consultada el 29/02/2012.

QUINTANA, Ingrid, "Salmona en París", http://www.fundacionrogeliosalmona.org , consultada el 04/01/2010.

SALMONA, Rogelio, "Rogelio Salmona conversa con Guillermo Angulo", extraído de Internet, www.ciudadviva.gov.co/abril06/magazine/11/, consultado el 5 de agosto del 2006.

GOYTISOLO, Juan. "El legado andalusí: Una perspectiva occidental", extraído de Internet, España, 1997. Dirección de Internet: www.lainsignia.org/cultura.html consultada el 30 de enero del 2004.

EL ECO Museo Experimental, en http://www.eleco.unam.mx/sitio/index.php/el-eco-contenido/mision, consultada el 25 de enero 2013.

CONVERSACIONES Y VISITAS A LAS OBRAS

Se detallan a continuación las conversaciones mantenidas, con distintos historiadores, arquitectos e investigadores de la arquitectura y las visitas realizadas a las obras arquitectónicas, a lo largo del trabajo de campo de la tesis, en los distintos países en los que se recabó la información, documentación y fotos.

En Montevideo (Uruguay) – 2006 a 2010.

- Arq. César Loustau – 09/12/2009.
- Vivienda Felipe Yriart, Casa-estudio Julio Vilamajó, Vivienda Casabó, Vivienda Costemalle, Vivienda Augusto Pérsico, Vivienda Eitzen, Facultad de Ingeniería.

En México D.F. - Febrero del 2008.

- Arq. José María Buendía - 11/02/2008.
- Casa-estudio de Luis Barragán y consulta de su acervo bibliográfico. Jardines Ortega, Capilla de las Capuchinas, Casa Gilardi, Casa Prieto López, Jardines del Pedregal – 13, 14 y 15/02/2008.
- Dr. Arq. Aníbal Figueroa Castrejón – 18/02/2008.

En Guadalajara (Jalisco, México) – Febrero del 2008.

- Dr. Arq. Alfredo Varela en la Casa Cristo – 19/02/2008.
- Casa Robles León (hoy escuela), Casas Ildefonso Franco, Casas Robles León, Casa Efraín González Luna, hoy "Clavigero", Casa Cristo, Parque de la Revolución – 19 al 23/02/2008.

En Chapala (Jalisco, México) – Febrero del 2008.

- Casa Barragán, Casa Cristo – 24/02/2008.

En Bogotá (Colombia) – Marzo del 2008.

- Dr. Arq. Jorge Ramírez Nieto en la Universidad Nacional - 25/03/2008.
- Arq. María Elvira Madriñán en el estudio de Rogelio Salmona, la cual aporta material digitalizado de sus conferencias de la obra de R. Salmona – 26/03/2008.
- Arq. Juan Pablo Aschner – 27/03/2008.
- Arq. Sergio Trujillo – 28/03/2008.
- Arq. Germán Téllez – 28/03/2008.
- Arq. Carlos Niño Murcia – 29/03/2008.
- Conjunto de apartamentos El Polo, Conjunto habitacional "Torres del Parque", Biblioteca Virgilio Barco, Edificio de Postgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, Archivo General de la Nación, Renovación Urbana Nueva Santa Fe de Bogotá, Centro Cultural Gabriel García Márquez, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Edificio de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Eje ambiental Avda. Jiménez de Quesada – 24 a 29/03/2008.

En Cartagena de Indias (Colombia) – Marzo y abril del 2008.

- Ingreso a la Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena en la península de Manzanillo – 31/03/2008.

- Casa de Gabriel García Márquez – 01/04/2008.

En Sevilla (España) – Marzo y abril del 2009.

- Dr. Arq. Víctor Pérez Escolano – 11/03/2009 y 22/04/2009.
- Dra. María del Valle Gómez de Terreros – 11/03/2009.
- Arq. Marcelo Martin – 03/03/2009.

En Granada (España) – Abril del 2009.

- José Tito Rojo – 16/04/2009.
- La Alhambra y el Generalife, el Carmen de la Fundación Rodríguez- Acosta, el Albaicín, el Corral del Carbón – 27/04/2009.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES (Gráficos y fotos)

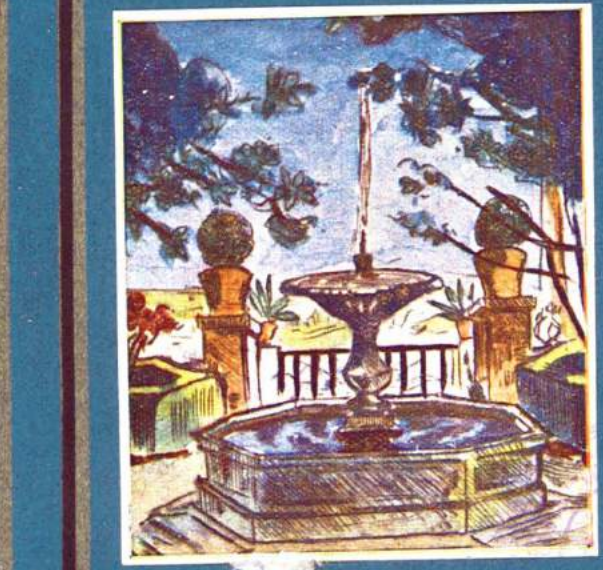
Se indica en cada gráfico (planos, plantas, secciones y/o alzados), el lugar de donde fue tomado y/o quién lo ha realizado. La mayoría de las fotos fueron tomadas por la autora, exceptuando las fotos aéreas y otras situaciones en las cuales no se permitió sacar fotos (el caso de la Casa–estudio de Luis Barragán) o no se pudo acceder a la obra arquitectónica. Igualmente se indica a pie de las fotos la fuente de las mismas.

AGRADECIMIENTOS

A todos los que hicieron posible que culminara el trabajo de tesis. Distintos nombres individuales debería mencionar: Antonio Orihuela Uzal, director de la tesis, que ha tenida la paciencia de hacer varias lecturas del trabajo, en sucesivas instancias, aportando siempre sus conocimientos sobre la temática y certeras observaciones del contenido del texto y hacer sus precisiones; Ana Aranda Bernal, tutora de la tesis en la UPO, siempre atenta y presente en el apoyo académico; William Rey quien ha tenido la deferencia de hacer inteligentes apreciaciones sobre la tesis desde el ámbito latinoamericano y Mariella Russi por su apoyo, ambos profesores de la Universidad de la República; Ramón Gutiérrez gran impulsor de este doctorado desde esta parte de América, quien posibilitó la realización del mismo; y a todos aquellos profesores, colegas y amigos que me apoyaron en los distintos países para el trabajo de campo en los varios lugares que visité y que me permitieron acceder a los entrevistados y/o facilitaron el acceso, fundamental para el trabajo, a las obras de arquitectura. A todos muchas gracias.

.

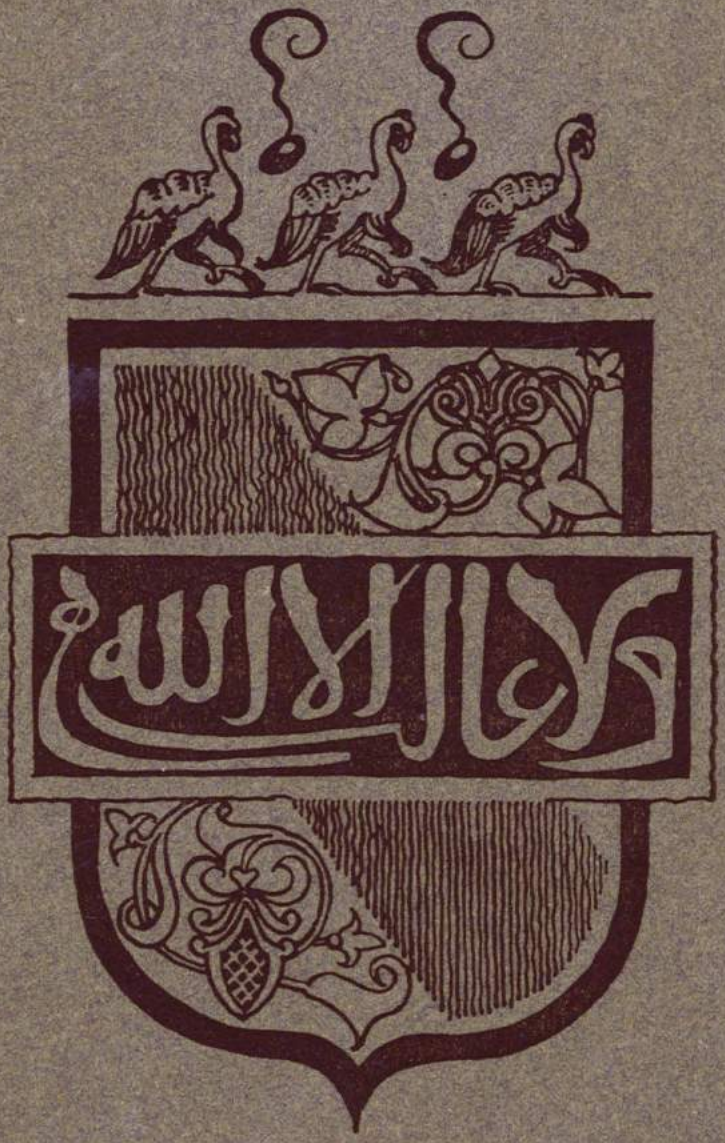
11 Apéndice



El Generalife

Texto de L. C. Agorio y F. Orio.

Apuntes y Documentación de J. Vilamajo


لا إله إلا الله

El Generalife

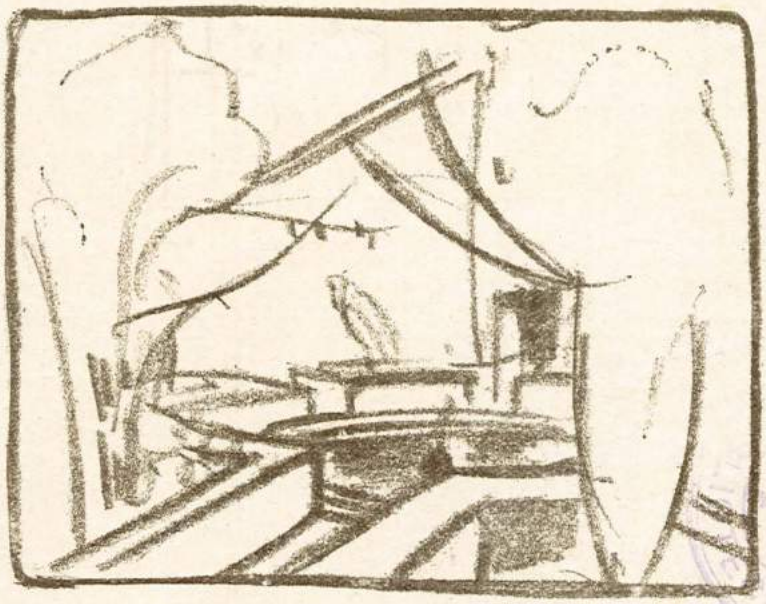


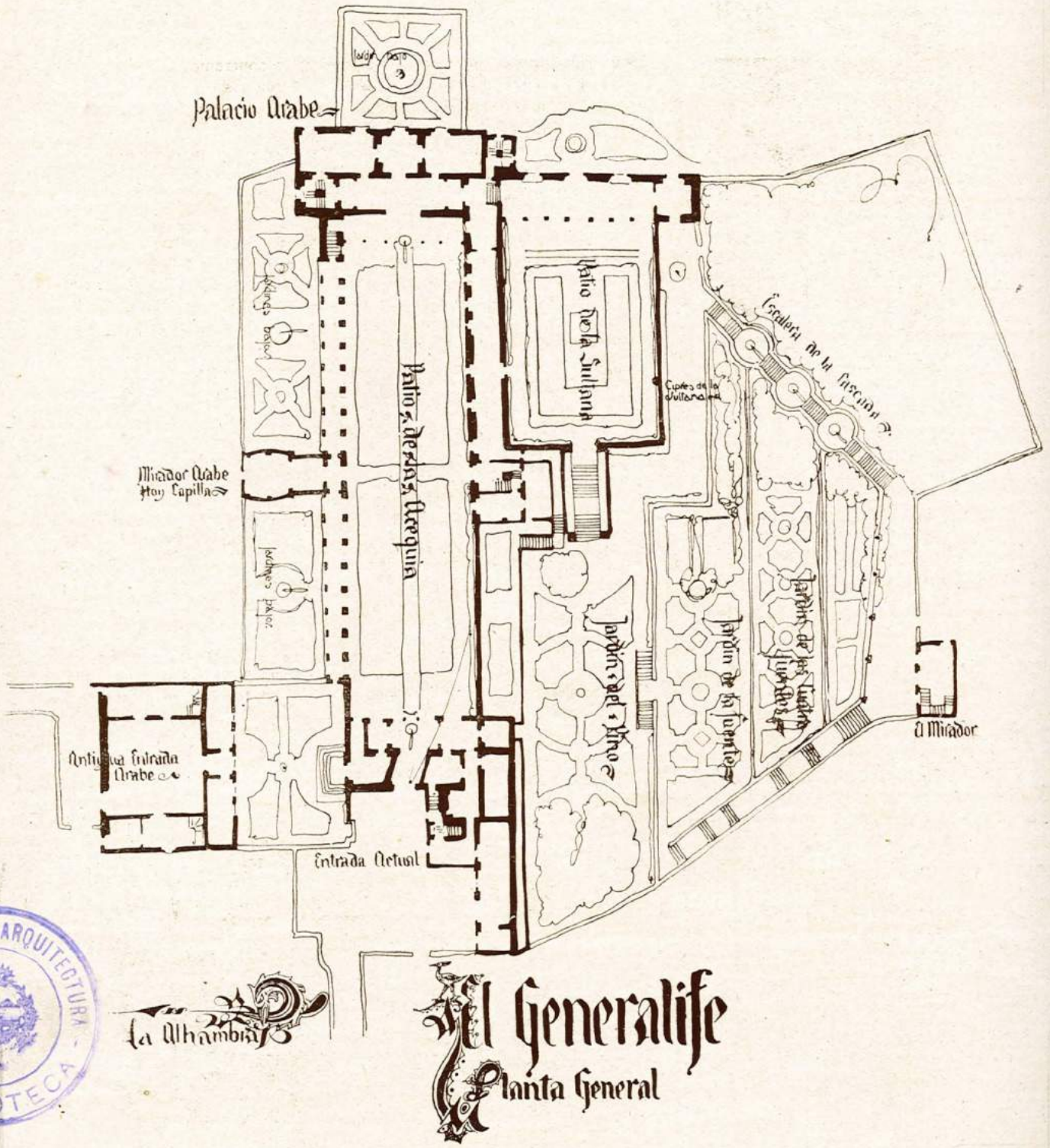
Más que el punto final de la larga Epopeya Reconquistadora, más aún que el desenlace en la tragedia del Rey Chico, marca Granada el punto alto de una raza aventurera y ardiente, el equilibrio más perfecto de su civilización y de su espíritu. Pocas ciudades en el mundo tendrán su carácter; pocas su maravilloso marco de montañas y jardines; y pocas también su historia y el prestigio de sus leyendas.

Porque en ella flota la luz y el color del Oriente que el invasor árabe infundió, para complementarlo, en aquel valle extraordinario. Otras ciudades también árabe-andaluzas, Sevilla, por ejemplo, no pueden darnos esa nota sutil de orientalismo. Su desbordante vida flamenca, su alegría bulliciosa, distraen, borran los rasgos de su personalidad árabe. Córdoba es en cambio más moruna; pero su carne sufre bajo el cilicio cristiano. Hay una gran tristeza escondida en sus callejas obscuras y una vaga nostalgia flota en su melancolía. Albeniz, con una precisión que no podrá alcanzar nunca la descripción literaria, fijó en su pequeño poema musical ese carácter de tranquilo renunciamiento.

Granada no es así. Granada afirma, bajo el cielo puro, su color, su optimismo, su alegría de vivir en la poesía y la gracia de una fantasmagoría oriental. Su asiento es una visión de ensueño y en parte alguna sintió quizá el conquistador musulmán las delicias de la vida. "No!, dice Makkari, no! ¡nada en el mundo, ni el Egipto, ni la Siria, ni el Irak! no! ¡nada iguala a Granada! Tal una novia adornada con sus galas de fiesta, resplandece como dueña y señora de todas esas tierras."

Gomez Moreno, refiriéndose a Granada, nos dice: "Para los pueblos, para las civilizaciones modernas, tan positivistas, tan progresivas como ésta, quizá sea difícil poder formarse idea exacta de la calidad de valores que encierra en su designación geográfica la palabra Granada."





FACULTAD DE ARQUITECTURA
BIBLIOTECA



"Hay otras entidades análogas, más claras de reconocer, más positivas, de valores más consolidados: Jerusalem, Atenas, Roma. Todo el calor de las sociedades modernas, toda la luz de la civilización, todas las fuerzas orgánicas del poder, de la soberanía, están vinculados en estos tres nombres geográficos. Tenemos que ser, forzosamente, los hijos de esas localidades, de esos polos de la vida espiritual, de la vida social nuestra."

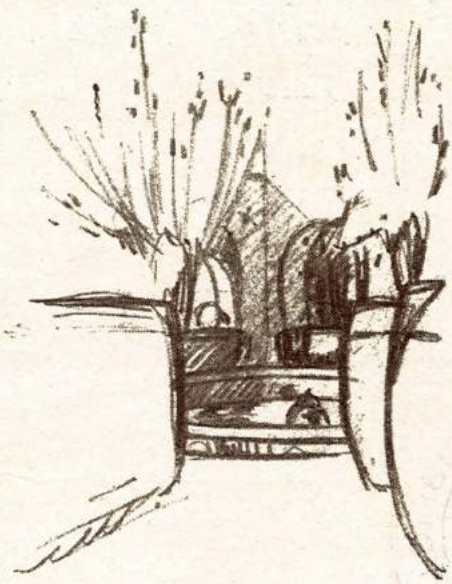
"Granada representa un factor mucho más sutil, no cotizable, no valorable dentro de la organización moderna del mundo, pero que ocupa su categoría especial, que tiene su significado, que tiene su especial emoción. Diremos que si esos otros centros representan algo como la flor, el fruto, éste representa una cosa apenas aprehensible: el aroma. Algo sutil, delicado, que se pierde, que no se ve, pero que se siente; algo cuya percepción trae añoranzas. Algo así. ¿Y que tiene Granada, entre todas las significaciones de lugares geográficos del viejo mundo? Pues tiene misterio, tiene poesía evocativa de algo que se perdió, que no se ha podido conservar en ningún otro paraje; una representación exclusivamente suya, un concepto histórico viviente, como emblema de una edad que pasó, de una sociedad misteriosa, difícil de saborear para nosotros, y por lo mismo, más atrayente, más emocionante, más deseable. Y, además, es una realidad geográfica que en sí también posee algo difícilmente logrado en otros puntos. Es un pequeño mundo donde hay de todo y donde no hay nada extraordinario, nada aparatoso, nada terrorífico, nada de esas grandezas que abruman. Allí todo es atenuado, todo es pequeño. No hay llanuras donde el horizonte se estinga, no hay esos ingentes colosos de vuestras cordilleras; no hay duras emociones de color. Pero hay toda la gradación posible, dentro del orden natural; se pulsan todas las cuerdas sensibles que pueden vibrar al unísono con nuestras almas."

En ese marco precioso resplandecen dos joyas: la Alhambra y el Generalife. Cuando Mohamet Ibn al - Ahmar, en el siglo XIII, se estableció en la Alhambra, la civilización árabe llegaba a su período de madurez.

Detenida definitivamente en Poitiers la ola invasora que avanzaba por el occidente cristiano, empieza a retroceder, implacablemente, el empuje de los ardientes conquistadores. Esa marcha atrás debía durar todavía siglos; pero al mismo tiempo la civilización que el árabe había bebido en las fuentes del Oriente Bizantino iría dando sus más brillantes frutos. El Califato de Córdoba debía marcar una época de gran esplendor. Pero poco a poco iría declinando su poderío y cuando en el siglo XIII Córdoba, Jaén, Sevilla pasan a poder de los reyes cristianos, Granada aparece entonces como el último baluarte de la España musulmana.

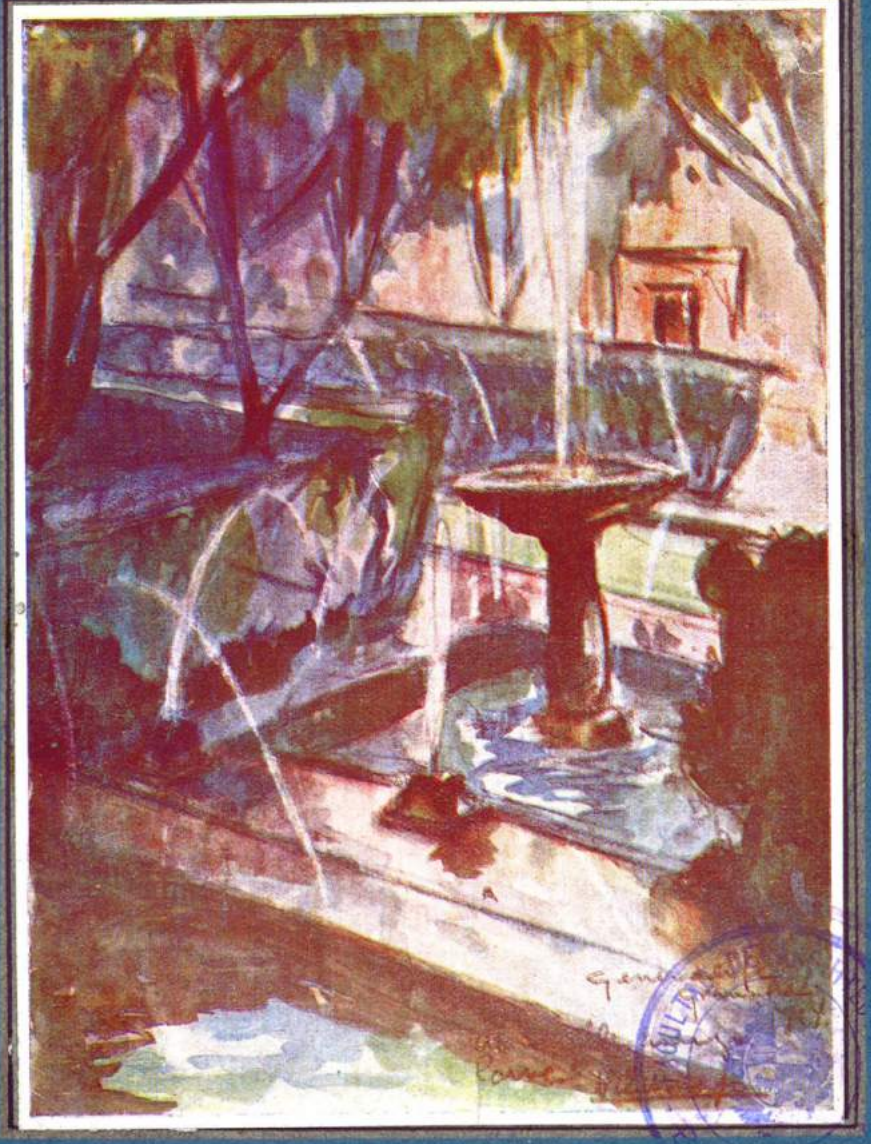
Allí se concentra entonces toda la vida y toda la actividad artística de los mahometanos. El reino de Granada cobija a todo lo que resta de aquella brillante civilización.

El árabe siente entonces que está condenado, que debe desaparecer, y quiere hacerlo asombrando con sus obras. Su antiguo ardor combativo ha dejado paso a un fatalismo resignado. Ya no le interesa vencer ni tampoco saber quien ha de vencerlo. La partida está decidida y frente al destino no discutirá su fallo porque sobre él ya pesa la mano de Dios. La victoria que antes lo embriagaba cuando a golpes de alfanje imponía la ley de Mahoma, ya no significa nada, y por eso su mano cansada por la lucha ha dejado caer el acero y





BIBLIO



El Generalife

Fuente en el Patio de la Sultana



El Generalife
Corte Transversal por el Patio de la Acequia

ahora escribe su divisa en los muros de sus palacios: "¡Sólo Allah es vencedor!"

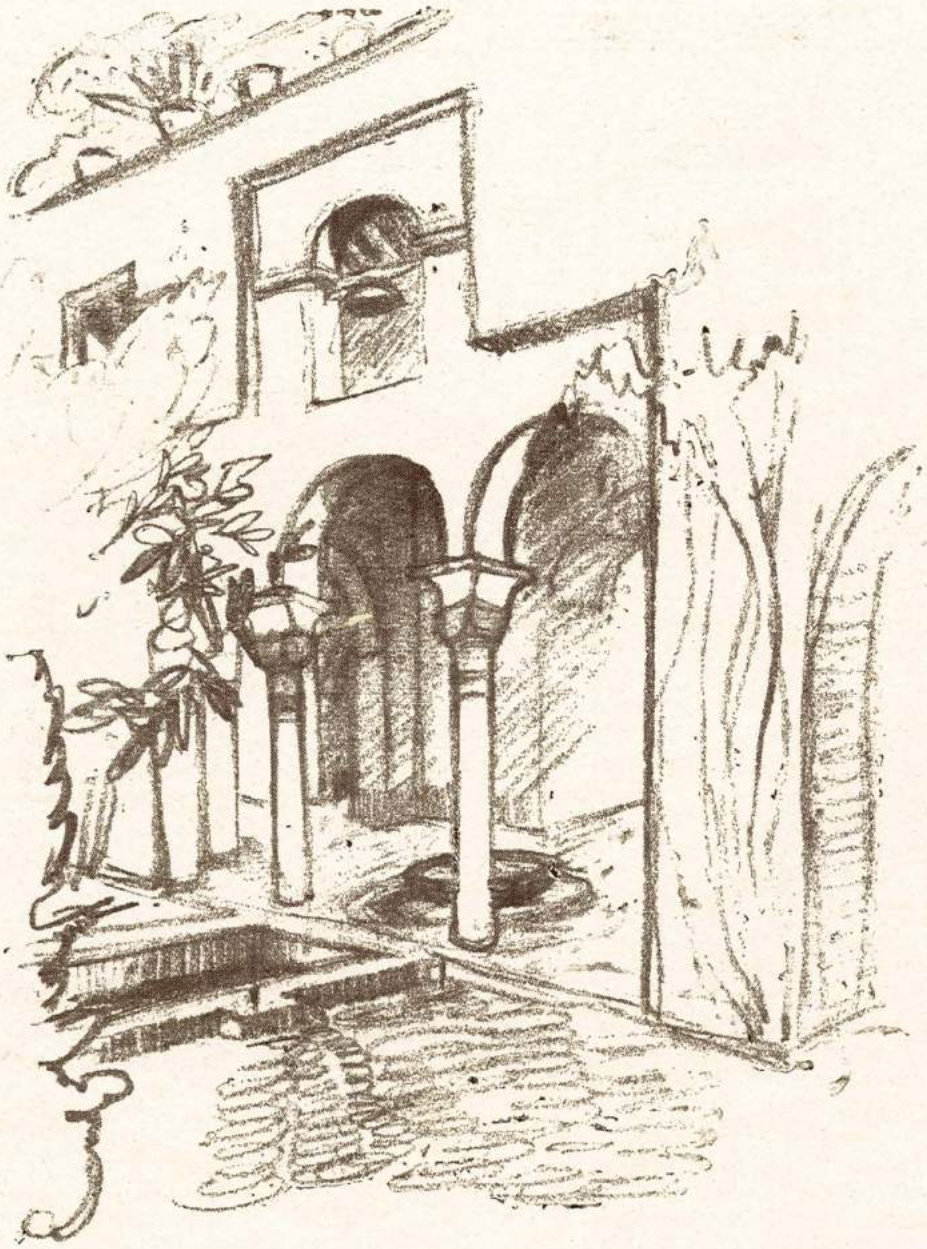
Un fino escepticismo se va filtrando por las fallas de su armadura dislocada por ocho siglos de conquista. No ha vuelto aún la espalda a su dios, pero mira de otro modo a la vida.

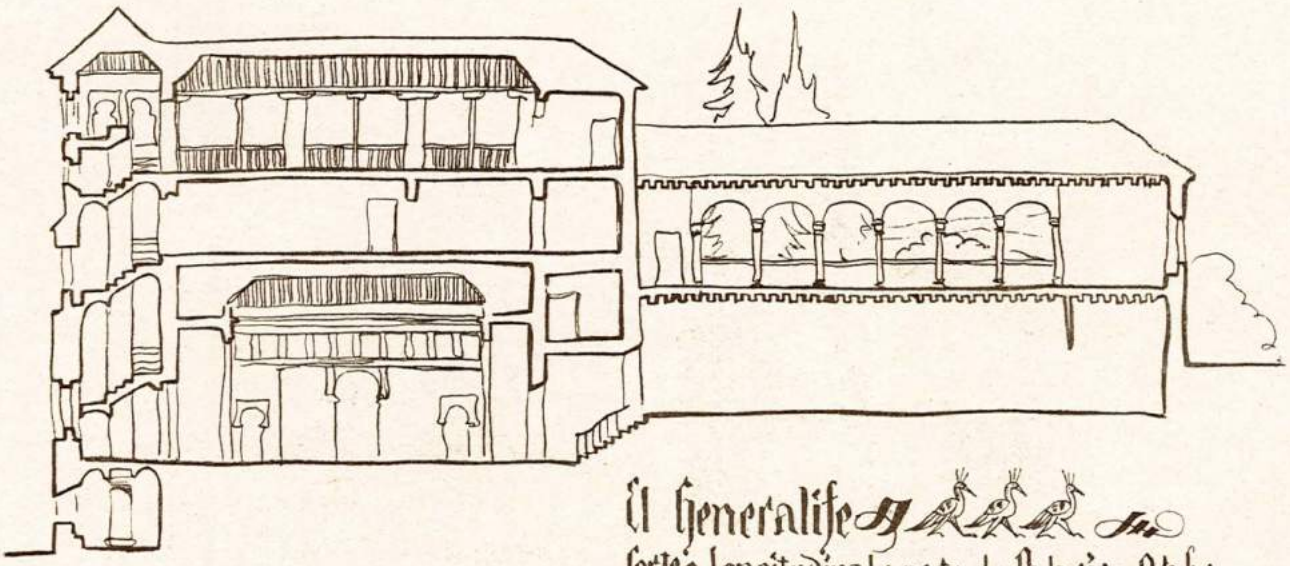
Desde el fondo del Yran, Omar, el poeta de Nishapur, ha dejado oir su voz. Y esa voz acentúa la duda del viejo creyente y le ofrece el consuelo inmediato. El momento que vivió el poeta es análogo al que marca el ocaso de Granada porque entonces bajo los golpes de Gengis Khan como ahora bajo la amenaza incontenible de los reyes cristianos, el Islam y su civilización se tambalean llenando de congoja e incertidumbre el ánimo de los fieles mahometanos. "Ninguno, dice, puede pasar detrás del velo que cubre el enigma; nadie puede decirnos lo que allá existe; sólo en el corazón de la Tierra encontraremos asilo. Bebe vino..... porque de tales discursos jamás se encuentra el fin." "El Korán que los hombres llaman la palabra suprema, se lee de vez en cuando; pero no continuamente. En los bordes de la copa hay un texto grabado que se lee a todas horas y en todos los lugares." "Mis labios junté a los labios de la jarra con vehemente deseo de indagar el secreto de mi vida. Al unir sus labios a los míos me dijo: Bebe, que a este mundo jamás volverás; haz que te traigan vino color de rosa antes que el destino doblegue tu cabeza! ¡Pobre idiota!.... ¡piensas que eres un tesoro y que te sacarán de la tierra después de haberte enterrado!"

Ese sensualismo va disolviendo su voluntad acerada y las formas de su arte se subliman en gamas exquisitas, mientras la decadencia del cuerpo se acentúa. La vida le es, frente a la duda, breve, y quiere gozarla hundiéndose en un abandono voluptuoso. Quizá el árabe busca ahora sobre la Tierra un anticipo de su Paraiso. Porque está escrito en el libro santo: "Los justos vivirán en medio de la sombra y de las fuentes de aguas claras, rumorosas y frescas. Y sus frutos preferi-



El Generalife
Corte Transversal por el Palacio Arabe





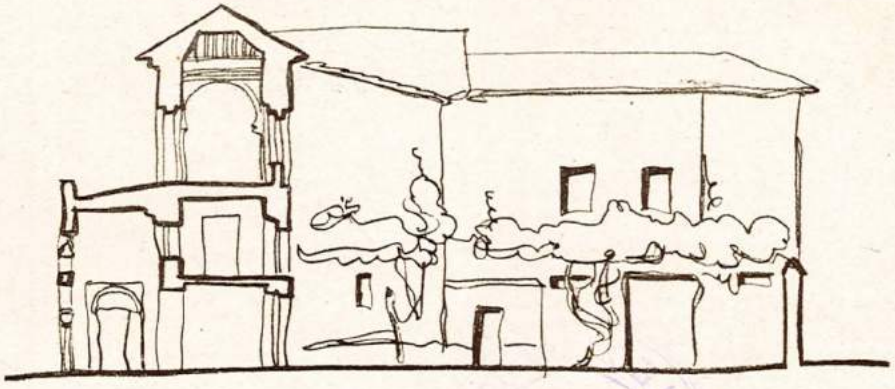
El Generalife
Corte Longitudinal por el Palacio Arabe ...

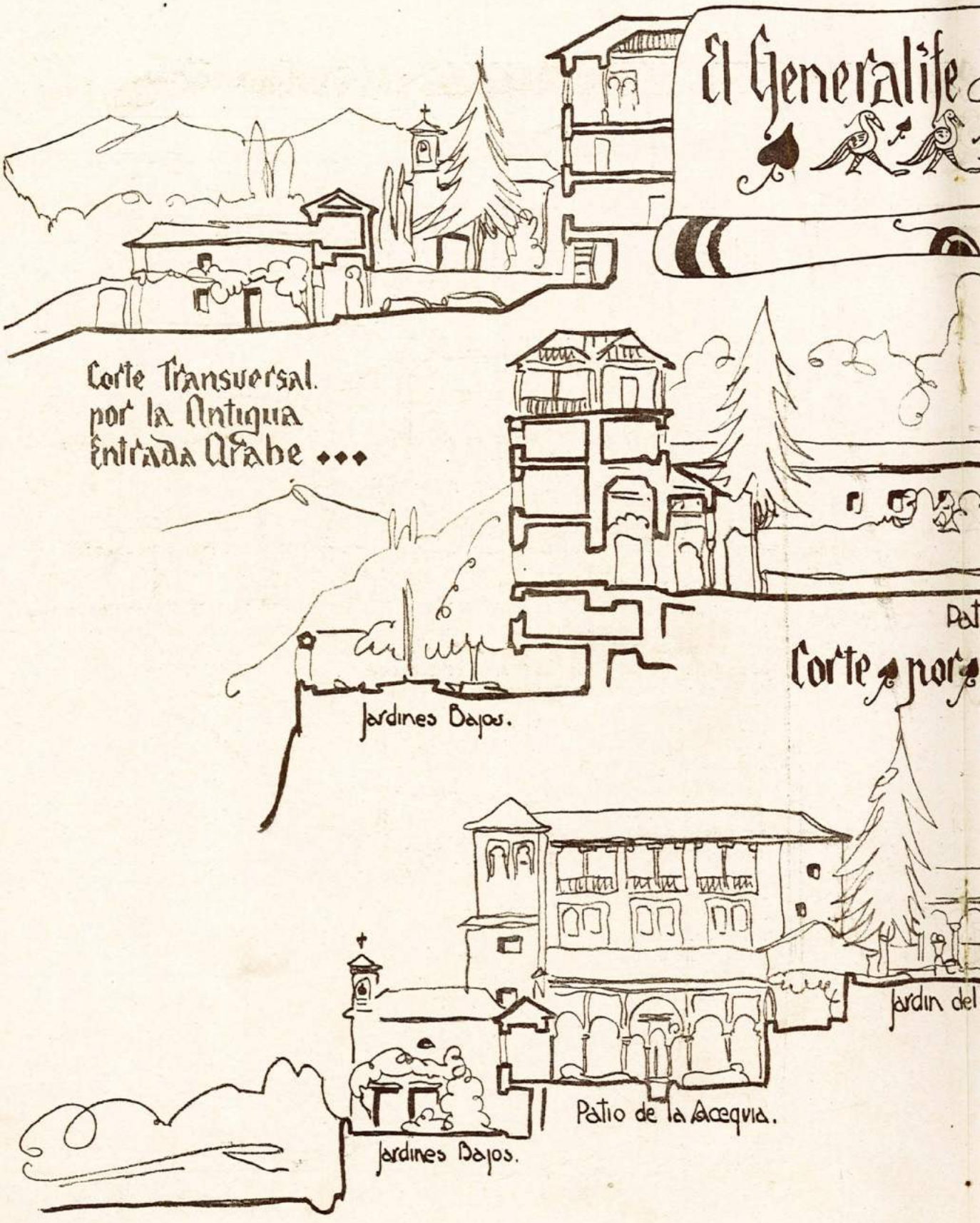
dos se ofrecerán cada vez que los deseen. Y oirán una voz melódica como una música que les dirá: bebed y comed cuanto querais: gozad el premio de vuestras virtudes." (El Korán, Cap. LXXVII, 41, 42 y 43.)

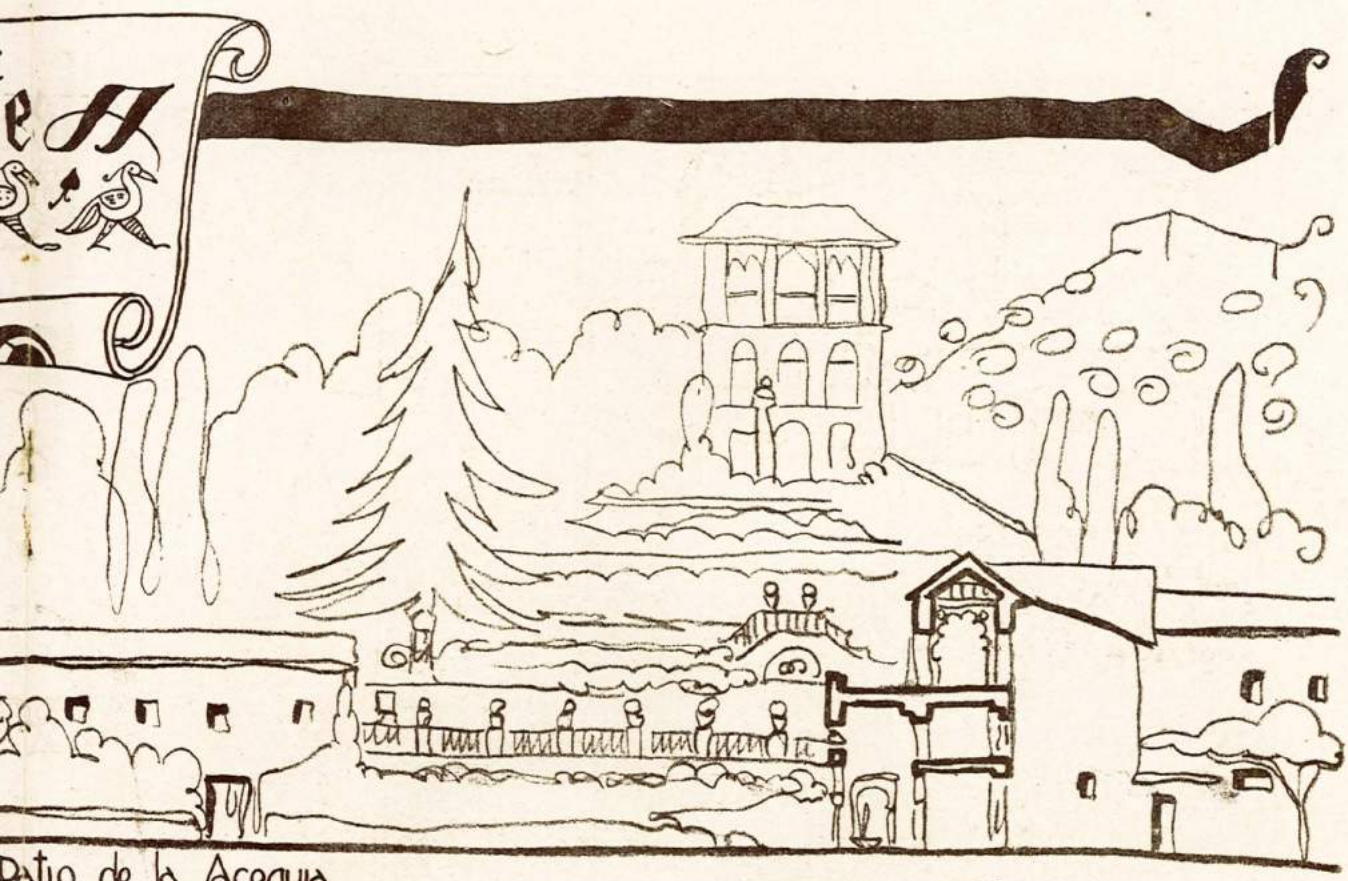
La naturaleza le ofrece en Granada un lugar de delicias y es allí donde su ingenio laborioso hace brotar el milagro del agua fresca y rumorosa que desde la Sierra cubierta por las nieves eternas baja a fecundar la Vega y a poner su nota cristalina en la poesía de los cármenes. Su imaginación se agota en producir ahora las formas más bellas de su arte que el color enriquece para encanto de los ojos. Los alicatados multicolores recubren los muros, los entrelazados se complican, las bóvedas de estalactitas brillan con los reflejos de nácares y oro y las enjutas de los arcos dejan pasar por el tamiz de su calado una suave luz de poesía; pero eso sí: dentro siempre de su linaje, de su mismo sentimiento.

¡Contraste singular! En ese mismo momento, el occidente cristiano empieza a despertar para despojarse definitivamente al final de su manto gótico y hundirse en el paganismo clásico. La civili-

El Generalife
Corte por la Entrada Actual ...

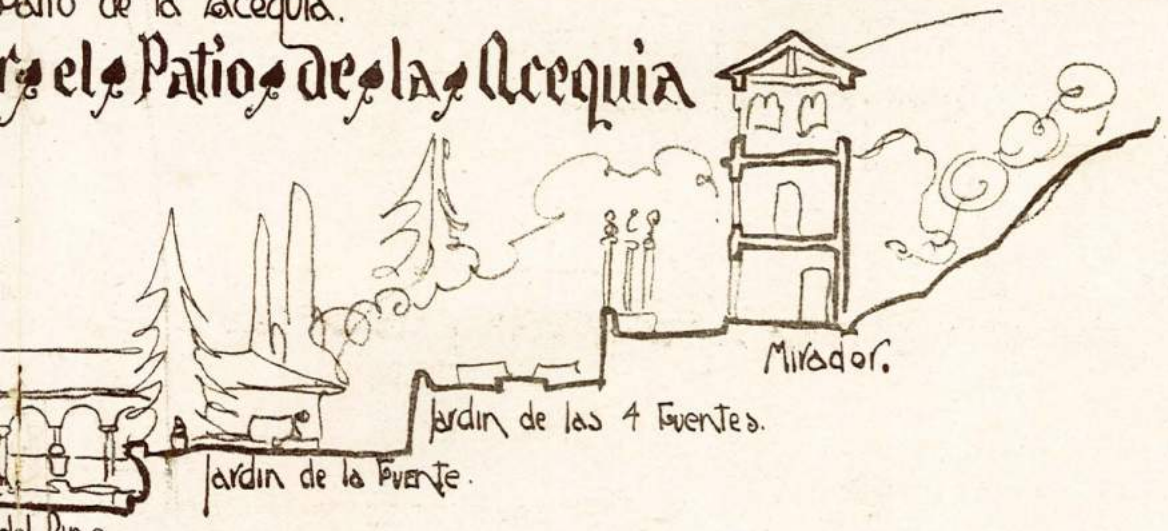



El Generalife
Corte Transversal
por la Antigua
Entrada Arabe
Jardines Bajos.
Patio de la Acequia.
Jardines Bajos.



Patio de la Acequia.

r y el Patio de la Acequia



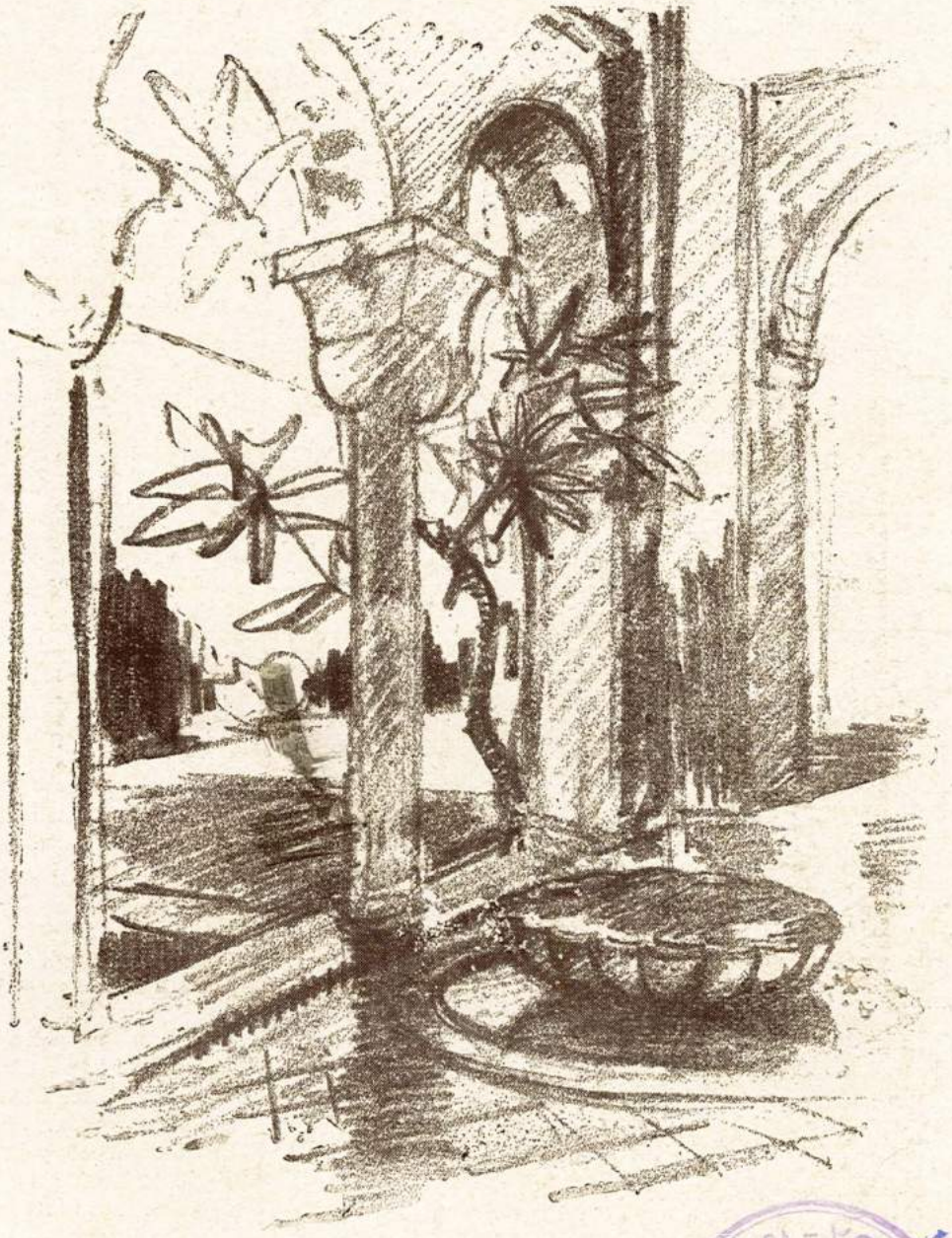
del Pino.

ESCUELA DE ARQUITECTURA - MADRID - BIBLIOTECA

Corte por Patios y Jardines



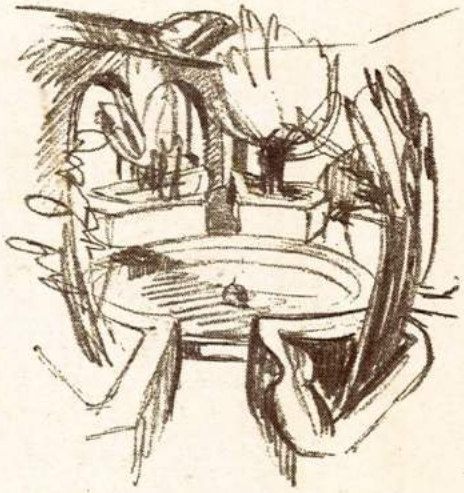
FACULTAD DE AR
BIBLIOTECA

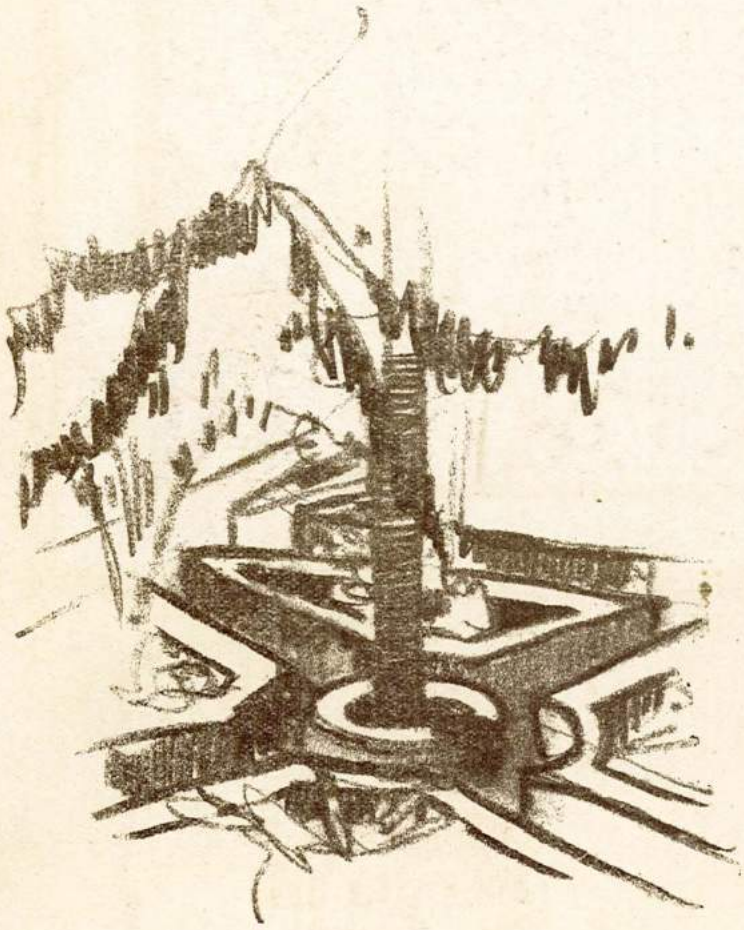


DE ARQUITECTURA - PO
BIBLIOTE

zación musulmana que decae, sigue en cambio fiel a su tradición y se esfuerza en coronar los monumentos únicos que la perpetúen.

Así, sobre la colina que como la proa de una nave avanza hacia la ciudad recogida en el valle, se yergue la Alhambra. Sus altas torres, sus murallas macizas, como una máscara impenetrable, nada revelan del tesoro que ocultan allá, en lo alto de la colina que se desploma vertiginosamente en el Darro; pero cuando el viajero subiendo por la cuesta de Gomeres traspone la Puerta de las Granadas, un hálito de poesía viene a evocar en su imaginación la visión de aquel jardín encantado donde Aladino vió brillar con todos los matices del arco iris, entre el verde follaje de los árboles, las más fantásticas gemas.





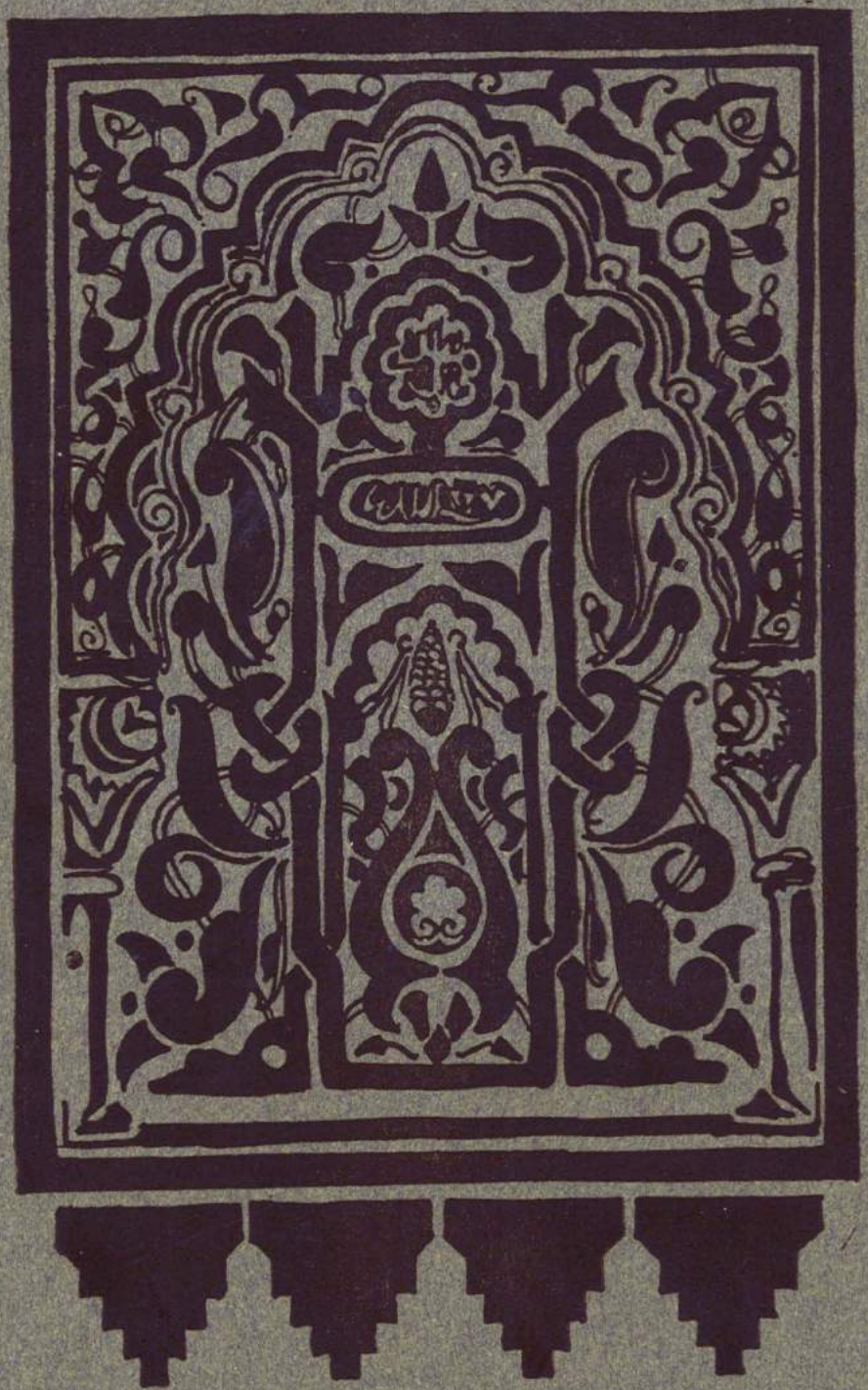
El encanto ya no se rompe. Cuando franqueadas las puertas del alcázar se entra en sus patios y en sus salas, toda la poesía del refinamiento voluptuoso de aquellos príncipes moros subyuga el ánimo de quien contempla tan preciada joya.

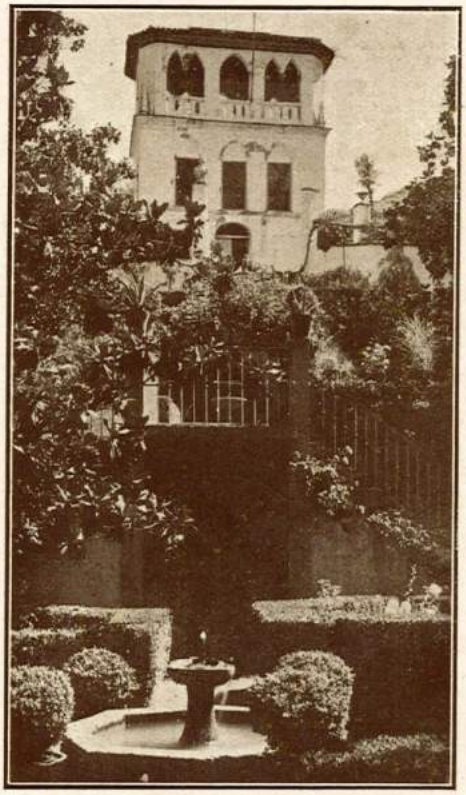
Quizá nunca Sheherazada soñó para marco de las historias con que entretenía el rencor de su señor un palacio en el cual el poder de los genios se hubiera manifestado de un modo tan maravilloso para mayor asombro de los humanos. Todo allí es sutil, irreal, aéreo, como el mirage que las potencias invisibles levantan ante los ojos alucinados del nómade perdido en el desierto. En ese rincón del mundo se han junta-



El Generalife

Escalera en el Patio del Ciprés





Cuando en 1319 Abul - Ualid Ismail construyó o reconstruyó el Generalife, el elogio no calló en boca de los poetas. Así, entre los arabescos de los arcos pueden leerse aún estas poesías que exaltan su belleza.

"Tal un palacio de una maravillosa e incomparable belleza que ilumina el esplendor de nuestro sublime Sultán, brilla esta casa con el encanto de todas las seducciones, con el brillo de las flores."

"Grandes aparecen sus cualidades, y en sus jardines las nubes dejan caer el refrescante riego de la lluvia."

"En sus muros la mano ingeniosa del artista bordó dibujos semejantes a las flores."

"Su trono evoca a la joven desposada que se destaca frente al cortejo nupcial con todo el esplendor de su belleza tentadora."

"Posee una nobleza de elevado precio y el clemente Califa le prodiga sus atenciones."

"El mejor de los rejes, Abul Ualid, el temeroso de Allah, el elegido de los reyes."

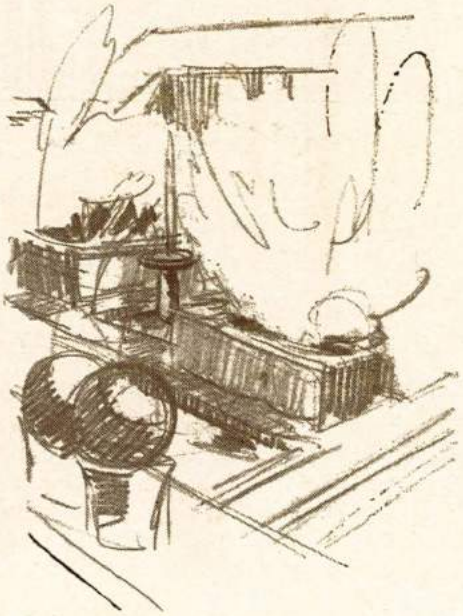
"El que sigue las huellas tan puras de sus antepasados los Nasares, el mejor de la raza de Adnan."

"Le dedicó una atención preferente y por su influencia se renovaron las bellezas de sus edificios y de sus construcciones."

do las delicias del Eden. Y hay que gozar de la hora fugaz porque mañana quizá ya sea tarde. ¿Qué importa, pues, que los cristianos con sus huestes acampen en la Vega? La vida se llama Hoy y después..... *¡Allah Akbar!*

La Alhambra aparece así como el resumen de toda aquella vida tan impregnada en la poesía cautivante del Oriente. Más que un monumento, más que una arquitectura, es la materialización del soplo ardiente del desierto golpeando en la imaginación ávida de sobrenatural. Y el genio de aquella raza supo aún completar esa fantasmagoría tan acabada con otra joya exquisita: el Generalife.

Dominando a la Alhambra desde su elevado asiento, levanta el Generalife sus blancos muros que albergaron la magnificencia de los sultanes. ¿Cuál habrá sido en otro tiempo su grandeza hoy tan castigada por los años y la mano de los hombres?



"En el año de la victoria de la religión y de su triunfo, que ha sido, en verdad, una maravilla de la fé."

"No dejes nunca de pertenecer a la felicidad eterna, entre la luz de la senda recta y la sombra de la fé."

Si era necesario encontrar un sitio que permitiera apreciar el encanto de la naturaleza granadina, ninguno mejor que el Generalife. Es el punto de vista que pone en valor las grandes perspectivas.

Dominando a la Alhambra que levanta hacia el poniente sus torres rojizas, y de la cual lo separa el barranco o Cuesta del Rey Chico un panorama único se desarrolla ante los ojos maravillados del que lo contempla.

A un lado la colina desciende rápidamente hacia el Darro, que corre encajonado en-



tre la Alhambra y el Albaicín como una lámina de plata festonada de espuma. Sobre la otra orilla, en un paisage semi-africano de chumberas color verde obscuro, bulle un pueblo de gitanos que han formado allí su pintoresco campamento.

Más allá de la Alhambra, la ciudad blanca se va extendiendo en la hondonada, como un mar impaciente de muros encalados y techos rojizos, bajo el cielo puro que diluye su azul en las oquedades de los barrancos y de las frondas. En el último plano, rodeada por un círculo de montañas, en una atmósfera de una diafanidad absoluta empapada de una suave luz cambiante, aparece la Vega, calentándose bajo el verde manto de las huertas en el sol andaluz, dorado y chispeante como un vino viejo, la Vega que evoca el poema de la fertilidad, la riqueza y potencia de aquella Granada islámica, abierta a la labor paciente que cruzó con canales de agua cristalina y fecundante aquellas praderas generosas en frutos.

Y cerrando el paisage hacia el otro cuadrante, como un contraste en aquella visión inundada de sol, la nieve inmaculada coronando los altos picos de la Sierra Nevada,



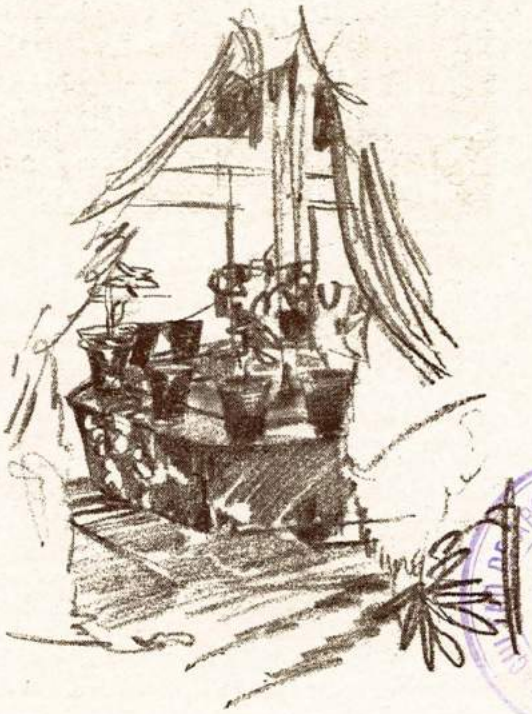
encantadores ajimeces y por último, encerraron aquella alhaja en el poético estuche de sus jardines.

La jardinería árabe hizo aquí su obra maestra. En el declive que forma la colina, en diversos planos escalonados, se suceden los patios. El agua que se precipita en cascadas sonoras o brota como un hilo de cristal de los surtidores, pone en el ambiente el frescor que da lozanía a la vegetación. Arrayanes, cipreses, laureles y magnolios, elementos con que el árabe compone sus jardines, decoran el paisage. Por un largo camino de cipreses, que parte del mismo bosque de la Alhambra se llega hoy a la entrada del Generalife.

El patio de la Alberca o de la Acequia se ofrece primeramente al visitante como un primoroso recinto de solaz. Puede ser que este patio no tenga, como su homónimo de la Alhambra, esa proporción tan justa, tan tranquila, que

cuya blancura hace aún más profundo el azul del cielo y más amable la caricia del sol. De allí baja el Genil, de allí corre la vena de agua que acude a llevar su frescura a las tierras ávidas. De allí fué también de donde Boabdil volviendo el rostro para mirar por última vez aquel incomparable tesoro que ya estaba definitivamente perdido, bajo la cabeza y lloró.

Si el Generalife tiene esas perspectivas maravillosas no asombra que los refinados sultanes del último período nasrita hayan querido hacer de él una fuente de delicias. Para que valiera en sí mismo labraron sus muros con la finura de un rico encaje, animaron con el color los trazos sutiles, hicieron las arcadas aéreas con la esbeltez de las columnas, horadaron los macizos con



llega a crear un ambiente de tanta austera nobleza en su inimitable reposo; pero son otros valores los que aquí apreciamos. Hay un mayor sensualismo en este patio del Generalife, en el juego de sus flores multicolores, en sus penetrantes perfumes. Si esos dos temas eran en época de los árabes tales como hoy los vemos, es indudable que marcan ya los largos años de diferencia que entre ellos median. El patio de los cipreses, si no el más hermoso, es quizá el más conocido. Aquí coloca la leyenda el marco de los amores de Aben-Amet, caballero Abencerraje con la Sultana; aquí empieza la traición de los Zegríes, tragedia que según la leyenda, tuvo su epílogo en la Alhambra, en la Sala de los Abencerrajes, donde aún la cándida imaginación del pueblo cree ver en las manchas del mármol de la fuente central, la sangre de los caballeros sacrificados por la venganza del Sultán. Cierta o no, esta leyenda popular así como otras muchas que andan en boca del pueblo y que Irving recogió o rehizo en sus populares cuentos de la Alhambra, agregan un motivo más de poesía, otro valor subjetivo a estos lugares. De este patio, sombreado por el ciprés, el laurel y el pino, van subiendo los jardines combinándose en sabias perspectivas y ofreciendo en cada plano el cambiante panorama de una privilegiada naturaleza. — ¿Qué oasis pudo soñar el árabe que ofreciera con mayor liberalidad que este jardín, el reposo, la sombra y la frescura? — ¿Qué imaginación ansiosa de gozar la alegría del vivir placentero después de las rudas pruebas de la lucha, concibió en la cumbre de esta colina, este retiro, esta visión del paraíso donde, como dice el Korán "el jardín y las fuentes estarán para regalo del justo. Serán vestidos con túnicas de seda y se mirarán unos a otros benevolamente. Las huríes de senos de alabastro y ojos negros húmedos y profundos serán sus esposas". — El árabe rechazado de Occidente, al volver a las ardientes arenas del desierto que lo viera partir con el gesto huraño de su fé encendida, legó a lo porvenir los monumentos de su arte que encierran en sí su concepto de la vida y de la grandeza. Al desaparecer del cielo de España la Media Luna mahometana, aparece, por un misterioso juego del impenetrable destino que contrabalancea las acciones humanas, brillando con un nuevo fulgor sobre los muros de Bizancio: pero es ya otra raza la que mantiene en alto el pendón del Islam. Aquella que dió tantos sabios y artistas a la historia, desaparece dejando como testimonio de su existencia, sobre la tierra que por siete siglos se sometió a su conquista, el maravilloso ejemplo de la gracia y del refinamiento que perdura a través de la vicisitudes de las luchas humanas y del tiempo destructor, en la belleza de sus alcázares y en la poesía de sus cármenes.





El Generalife