

La visión del Arte Sacro Moderno de Pie Raymond Régamey y su contribución en la evolución de la obra arquitectónica de Luis Barragán: 1947-1980

Fernando Curiel Gámez ¹

Recibido: 14-05-2019 | en su versión final: 12-08-2019

Resumen

La capilla de las Capuchinas de Tlalpan, en Ciudad de México, es una de las obras más importantes que Barragán construyó entre 1954 y 1959. Para ese entonces, Barragán no sólo era un gran conocedor del arte y arquitectura religiosa, sino también un personaje vinculado con la élite intelectual católica de su tiempo. Asimismo, la cuantiosa bibliografía sobre arte y arquitectura religiosa que llegó acumular en su biblioteca personal, es prueba del gran interés que siempre mantuvo por el tema. Tenía la costumbre de subrayar y marcar las páginas de los libros que le interesaban; de hecho, muchos de los libros y revistas que conforman esta colección de arte y arquitectura sacra, particularmente de la época moderna, tienen entre sus páginas anotaciones y subrayados, sobre todo aquellos textos que Marie-Alan Couturier y Pie Raymond Régamey escribieron al respecto. Al hacer una revisión de sus contenidos, se entrevén ideas que van más allá de la discusión sobre el arte religioso. Ya que, al contextualizar estas ideas en el momento histórico en que Barragán desarrollaba sus obras, concebidas bajo la noción de la arquitectura emocional, hacen suponer el gran valor intelectual que estos contenidos representaron para la evolución de su obra arquitectónica. Por ello, el artículo comienza con una exposición del contexto intelectual católico con el que Barragán convivió. Posteriormente, se hace un recuento de las ideas que el arquitecto mexicano subrayaba entre las páginas de su colección de libros y revistas de arte sacro, puntualmente en el texto *L'art sacré au XXe siècle*, que Pie Raymond Régamey escribió en 1952. Y finalmente, se realiza una valoración del impacto que tuvieron el conjunto de estas lecturas en el pensamiento de Barragán que, en cierta manera, aportaron en el replanteamiento de los modos de habitar en la vida doméstica mexicana de los años cincuenta y su evolución hasta los años ochenta.

Palabras clave: Arquitectura religiosa; bibliotecas de arquitectos; integración plástica

Citación

Curiel, F. (2020). La visión del arte sacro moderno de Pie Raymond Régamey y su contribución a la obra arquitectónica de Luis Barragán: 1947-1980, *ACE: Architecture, City and Environment*, 14(42), 8285. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.8285>

¹ Dr. Arquitecto, investigador y profesor de tiempo completo en la Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño del Tecnológico de Monterrey. (ORCID: [0000-0002-5967-8401](https://orcid.org/0000-0002-5967-8401); Researcher ID: [AAE-6520-2020](https://orcid.org/AAE-6520-2020)). Correo de contacto: fcuriel@tec.mx

Pie Raymond Régamey's View of Modern Religious Art and His Contribution to Luis Barragán's Architectural Work: 1947-1980

Abstract

The Capuchin's Chapel in *Tlalpan* emblematises one of the most important architectural works built by Luis Barragán between 1954 and 1959. By that time, Barragán had a very good religious art and architecture knowledge as well as he was keeping a strong relationship with the intellectual catholic community from now. Additionally, the sizeable personal Barragán's books and magazines collection related to religious art and architecture is another evidence of his personal concerns about these areas. It is worth noting that Barragán left a form of marginalia in many of his own books and magazines such as underlined paragraphs, written notes, folded pages, photos and entire magazines pages as bookmarks. In fact, most of the religious art and architecture books and magazines have these marginalia, especially those of modern times and texts written by Marie-Alan Couturier and Pie Raymond Régamey. These evidences enable a broad number of conclusions beyond modern religious art discussions. Considering that Barragán read those texts at the very same moment he was developing his ideas of emotional architecture, these texts about modern religious art could have been such a great value for Barragán's architectural perspective and its evolution. Firstly, the article states on the catholic intellectual context during Barragán's days. Afterwards, a critical analysis about some of the religious art and architecture collection of the personal library, specially a book called *L'art sacré au XXe siècle*, written by Pie Raymond Régamey in 1952, will be developed. This analysis will evaluate the impact of underlined passages in *L'art sacré* upon Barragán's thinking which led his architectural work reconsidering the modern inhabits forms in Mexican domestic life during 1950's and its evolution until 1980's.

Keywords: Religious architecture; architect's libraries; plastic integration

1. Introducción

Entre los rasgos más característicos de los espacios domésticos de la arquitectura de Luis Barragán (sobre todo la que construye en el lapso de tiempo que va desde la década de los años cuarenta en adelante), es la presencia del arte religioso.

De hecho, en su propia Casa-Estudio, (Figura 1) buena parte del sentido arquitectónico de sus ambientes se constituye a través de las imágenes y esculturas religiosas dispuestas en sus diferentes rincones y remates visuales.

Muchos de los biógrafos de Luis Barragán han deducido las razones del interés del arquitecto hacia el arte sacro, las cuales se deben al fervor de la familia Barragán a la religión católica y su cercanía con la comunidad eclesíástica.

Figura 1. Interior de la Casa-Estudio, 1947. Luis Barragán



Fuente: © Barragan Foundation, Switzerland / ProLitteris, Zürich, Switzerland. Fotografía: Isela Muñoz Torrija

En la biblioteca personal del arquitecto tapatío¹ existe una numerosa colección de libros y revistas que dan cuenta de la evolución del arte y de la arquitectura sacra durante el siglo XX. Ciertamente, estas publicaciones ofrecieron puntos de partida y referencias en el ámbito de la arquitectura y arte moderno sacro, que fungieron como apoyo en las construcciones religiosas que Barragán realizó durante estas décadas. Sin embargo, este interés por el arte y la arquitectura sacra jugó un papel mucho más trascendental en la obra arquitectónica de Barragán.

Buena parte de la colección de libros y revistas dedicados al tema del arte y la arquitectura sacra moderna que Barragán conservó en su biblioteca personal, fueron editadas durante la década de los años cincuenta y sesenta. Este lapso de tiempo coincide con un proceso de “humanización” en la evolución de la arquitectura de Occidente, y en el caso de México se hizo evidente a través de la propuesta de una arquitectura moderna mexicana peculiar y que muchos historiadores mexicanos la

¹ En la actualidad se conserva la Biblioteca Personal del Arq. Luis Barragán como parte del archivo personal en Casa-Museo Luis Barragán en la Ciudad de México. Sin embargo, se debe aclarar que la biblioteca tuvo varios traslados entre la capital del país y la ciudad de Guadalajara. Cuenta el Arq. Juan Palomar Vereá –amistad cercana a Luis Barragán y fundador de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán en 1988-, que Barragán legó a su amigo Ignacio Díaz Morales la encomienda de llevar la biblioteca a la ciudad de Guadalajara para que se integrara en la labor educativa y cultural de la sociedad tapatía. Sin embargo, fue *la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán*, quien acogió la biblioteca y la abrió al público tapatío para que, estudiantes e investigadores la pudieran consultar o utilizar para tener algún acercamiento especial a la figura de Luis Barragán. Tiempo después, a raíz de la creación de lo que es hoy *Casa-Museo Luis Barragán*, a finales de los años noventa la biblioteca personal vuelve a la Ciudad de México y se instaló nuevamente en el lugar donde Barragán la tenía, formando parte de los lugares que se visitan en los itinerarios de la Casa-Museo y como parte del archivo personal. Cabe mencionar que el Arq. Palomar fue el responsable principal de los diferentes traslados que tuvo la biblioteca de Barragán en los años noventa. Durante la entrevista, mencionaba que a pesar de los desplazamientos que tuvo la biblioteca entre la Ciudad de México y Guadalajara, el acervo bibliográfico de Barragán se mantuvo “íntegra”. (Entrevista realizada por el autor, el 23 de marzo de 2012 al Arq. Juan Palomar Vereá, en la ciudad de Guadalajara, México).

han catalogado como *Arquitectura de Integración Plástica*.² Esta tendencia de la arquitectura mexicana coincidió con la obra arquitectónica que Barragán venía realizando; tales son los casos de la Casa Gálvez (1955), Las Torres de Satélite (1957), la Capilla de las Capuchinas (1954-1960), las Fuentes de las Arboledas (1958-1961) y los Clubes (1963-1964). En todas estas arquitecturas se nota una evolución importante que se mantendrá hasta la década de los años ochenta.

En este artículo, analizaremos la forma en que el arte y la arquitectura sacra, modernos, contribuyeron a la evolución de la obra arquitectónica de Barragán. Focalizando la atención en las ideas artísticas que el padre dominico Pie Raymond Régamey escribió en su libro: *L'art sacré au XXe siècle?*, en 1952. Numerosas publicaciones de la biblioteca de Barragán consagradas hacia este tema contienen entre sus páginas marcas de lectura tales como: subrayados, acotaciones, separadores, dobleces entre sus páginas, anotaciones y extractos de páginas de revistas.

El libro de Pie Raymond Régamey no es una excepción. Por tanto, si se parte del supuesto de que las mencionadas huellas de lectura fueron hechos por Barragán³, al analizar las discusiones y contenidos que el arquitecto mexicano siguió en las lecturas del padre dominico surgen diversos supuestos que al contextualizarlos en el lapso histórico que atravesaba la arquitectura durante la década de los años cincuenta en México, pueden dar sentido al papel que jugó el arte y la arquitectura sacra moderna en la evolución de la obra de Luis Barragán.

Las ideas que Barragán siguió en las lecturas del libro de Régamey, apuntaban a inquietudes intelectuales relacionadas con tres aspectos sobre el arte y la arquitectura sacra moderna. El primero de ellos tiene que ver con el vínculo espiritual entre el artista sacro y su obra; el segundo, con la reapertura del diálogo entre la tradición, el arte y la arquitectura sacra moderna y, por último, con la posibilidad de concebir un arte y una arquitectura sacra en la que se difumina el límite entre el fiel y el objeto o espacio religioso. Por consiguiente, lo que se espera obtener en este artículo es una comprensión profunda de cómo estas ideas que Barragán destaca en las páginas del libro de Régamey, impactaron en la evolución de su obra arquitectónica y en qué sentido abonaron en su postura crítica ante la crisis que la disciplina atravesaba en la época de la posguerra.

² La primera reacción antirracionalista desarrollada en los años cuarenta y cincuenta en México se debió a una búsqueda de una arquitectura nacional que lograra vincular la tradición de las culturas arcaicas del país. "Se adoptará la solución de la *integración plástica* intentando sintetizar la arquitectura con la escultura y la pintura con la introducción de grandes superficies de mosaicos." Benévolo, 2005, p. 795. Por otra parte, según el teórico y arquitecto mexicano Enrique Yáñez, el movimiento de la *Arquitectura de Integración Plástica* fue una secuela del *Muralismo Mexicano*, cuyos representantes más importantes fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Este movimiento pictórico inició en los años veinte, momentos después de la culminación del movimiento armado revolucionario en México. Debido al impacto que tuvo la pintura mural en esa década, los arquitectos funcionalistas desearon introducir murales pictóricos o escultóricos como parte de los requerimientos del programa arquitectónico. Al inicio de los años cincuenta, momento en que los postulados arquitectónicos racionalistas no llegaron a satisfacer las necesidades y caracteres regionales, las anteriores estrategias funcionalistas que involucraban las artes como parte del programa espacial cobró un nuevo ímpetu. Cfr. Yáñez, 1996. Otra de las historiadoras que se ha ocupado sobre el tema de la *Arquitectura de la Integración Plástica* en México es Louise Noelle, en su texto *La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia*.

³ Casi el treinta por ciento de la colección de libros de la biblioteca personal de Luis Barragán posee entre sus páginas marcas de lectura, tales como subrayados, acotaciones de párrafos, encartes, dobleces y anotaciones de frases u oraciones que el mismo arquitecto extraía del libro, acompañado del número de página. En algunos casos, Barragán llegaba a tachar las ideas del autor con las que no estaba de acuerdo, anotando a un costado del párrafo signos de interrogación o frases como "no estoy de acuerdo", etc. Al respecto, el Arq. Juan Palomar comenta lo siguiente: "Pues el como que leía y releía. Eso también, su biblioteca es muy elocuente en eso. Hay muchos libros que tienen marcas de lectura y de lectura reiterada. Hay subrayados en la primera lectura con un color, en la segunda con otro color, en la tercera anotaciones, dobleces, encartes, señales. Era como que encontraba ciertas luces en unas obras determinadas y los usaba como método de reflexión, de meditación sobre los temas que más le interesaba. (...) Hay un casi cuerpo a cuerpo con los libros; ediciones buenísimas que están subrayadas y rayadas, marcadas por ese intercambio con los libros de manera muy inmediata y vital." (Entrevista realizada por el autor, el 23 de marzo del 2012 al Arq. Juan Palomar Vereá, en la ciudad de Guadalajara, México).

2. Contextos: Luis Barragán y su relación con la élite intelectual católica

La cercanía de Barragán hacia la arquitectura y el arte sacro fue una constante a lo largo de toda su vida. Este interés se debe no nada más a la vida religiosa que el arquitecto desarrolló, sino también al vínculo que Barragán mantuvo con los diversos círculos de intelectuales católicos a lo largo de toda su vida.

En México, durante la década de los años veinte, particularmente en la región del estado de Jalisco, la sociedad tapatía atravesaba por un clima de hostilidad y tensión originada por el conflicto entre la Iglesia Católica y el Estado⁴; disputa que se agravió en un acontecimiento que los historiadores han denominado como “La Guerra Cristera”.

Esta etapa de hostilidad coincidió con la conformación de un grupo de intelectuales tapatíos, fuertemente arraigados en la región, cuyos representantes más importantes buscaban afianzar la identidad cultural en la zona. De esta manera, personalidades como Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Agustín Yáñez fundaron una revista de difusión denominada *Bandera de Provincias*. Posteriormente, se añadieron otros autores como José Arriola Adame, Efraín González Luna, Agustín Basave, Antonio Gómez Robledo y otros más.⁵ De igual forma, en la revista se involucraron arquitectos pertenecientes a la ya fundada *Escuela Tapatía de Arquitectura*, entre ellos Ignacio Díaz Morales, Pedro Castellanos y el propio Luis Barragán (Figura 2).⁶ Gracias al interés de estos arquitectos por participar en esta iniciativa de divulgación cultural, surgieron una serie de encargos laborales, como fue el caso de la construcción de la casa de Efraín González Luna por parte de Luis Barragán entre 1929 y 1930.

Figura 2. Fotografía en que se identifican Ignacio Díaz Morales, Efraín González Luna (a la izquierda), al Arzobispo de Guadalajara, José Garibi Rivera (al centro) y Luis Barragán (a la derecha)



Fuente: Archivo personal de Luis Barragán. Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán

⁴ Desde el siglo XIX, la confrontación entre la Iglesia Católica y el Estado Mexicano se había agudizado con la instauración del gobierno liberal encabezado por el presidente Benito Juárez en 1858. Durante su régimen, Juárez implementó la Ley de Desamortización de Fincas Rústicas y Urbanas Propiedad de las Corporaciones Civiles y Religiosas o, también conocida como la “La Ley Lerdo”, la cual privó al clero de sus propiedades y bienes materiales. Cfr. Díaz, L., 2008.

⁵ Cfr. Palomera, 2007.

⁶ Cfr. Palomar, 2006.

De igual forma, el vínculo que mantuvo Barragán con Efraín González Luna y los integrantes de la revista *Bandera de Provincias*, le permitió introducirse en el ámbito cultural del momento. Como resultado de estos primeros vínculos de Barragán con estos personajes tapatíos, en su biblioteca personal había títulos de autores que muy probablemente fueron fruto de las recomendaciones, como *Contrapunto* (1933) de Aldous Huxley, *Le souffrance et nous* (1933) de R. Pierre Sanson, *Pensamientos de Marco Aurelio*, *Manual de Epicteto* y *Cuadro de Cebes* (1929)⁷ y *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), de Miguel de Unamuno. En todos estos libros, las marcas de lectura y subrayados de Barragán están la mayor parte concentrados en temas como la congoja y la angustia, abordados desde el punto de vista religioso y existencial.

Además, la élite intelectual tapatía contaba en aquella época con casas editoriales y librerías, quienes hicieron un gran esfuerzo por mantener una oferta amplia y renovada, como la *Casa Font*, cuyos anuncios aparecían constantemente en la propia revista de *Bandera de Provincias*.⁸ Asimismo, a través de la revista se anunciaba constantemente la existencia de libros en francés, como el caso de Marcel Proust⁹, Andrés Maurois y François Mauriac. Este último literato fue bien reputado por pertenecer al movimiento de la *Renovación Cristiana* en Francia. Barragán llegó a tener un interés particular en Mauriac, ya que los títulos que poseía en su biblioteca pertenecen a ediciones que datan desde la década de los años veinte hasta los años setenta.¹⁰

Otro de los franco-autores que la revista *Bandera de Provincias* promovía a los lectores tapatíos y que resalta por su línea de pensamiento católico fue Jacques Maritain. Los integrantes del grupo de la revista *Banderas de Provincias*, tales como Efraín González Luna y Antonio Gómez Robledo fueron influenciados por su doctrina neo-tomista, que en Europa –principalmente en Francia– había causado un gran impacto en las comunidades católicas que impulsaban un frente humanista en contra del racionalismo científico.

De ahí que Efraín González Luna, al lado de Manuel Gómez Morín, fueron los intelectuales más activos en aplicar las doctrinas de Maritain en la constitución de un catolicismo más apegado a los procesos políticos, democráticos y de acción ciudadana. Para 1939, las inquietudes de estos personajes se llegaron a concretar en la fundación de uno de los partidos políticos más importantes de México, el *Partido de Acción Nacional (PAN)*.¹¹ Este acercamiento planteado por los intelectuales católicos a la vida política y social fue objeto de interés por parte de Barragán.

En un libro de Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques: fêtes galantes, romances sans paroles parallèlement* (1942), Barragán conservó entre sus páginas un suplemento del boletín del *Partido Acción Nacional* que data del primero de abril de 1940, en el que se publica el discurso de Efraín González Luna

⁷ Traducido por Joaquín Delgado (Ed.)

⁸ Entre los autores clásicos se mencionan a Vasconcelos, Valle-Inclán, Bernanos, Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Trotsky, Romain Rolland, Colette, Baudelaire, Gregorio Marañón, Hilaire Belloc y Samuel Ramos Cfr. Palomar, M. 2002.

⁹ Marcel Proust es otro de los autores de culto para Barragán. Resaltan los títulos *À la recherche du temps perdu*, que incluye dos tomos por cada título: *Du côté chez Swann* (1929), *La Prisonnière* (1930) y *Du côté de Guermantes* (1930). Por otro lado, en la biblioteca personal existen una serie de libros de autores que analizaron la obra de Proust a partir del segundo lustro de los años cincuenta y finales de los sesenta, tales como André Maurois, Jean François Revel, Claude Mauriac y Edmundo Valadez.

¹⁰ Estos eran los títulos que Barragán tenía sobre François Mauriac: *L'enfant chargé de chaînes* (1913), *Genetrix* (1924), *La Province*, *Le Jeune homme* y *Le fleuve de feu*, -todas ellas de 1926-, *Le désert de l'amour* (1927), *Destins* (1928), *Trois récits* (1929), *C'est qui était perdu* (1930), *La robe prétexte* (1930), *Plongées* (1932), *L'adieu à l'adolescence* (1933), *Le désert de l'amour* (1934), *La fin de la nuit* (1935), *Souffrance et bonheur du chrétien* (1936), *Vie de Jésus* (1936), *Journal* (1937), *Le mystère Frontenac* (1937), *Le visage du Christ* (1938), *Les chemins de la mer*. *Le trentenaire* (1939), *Les pages immortelles de Pascal* (1941), *Lo que yo creo* (1963), *Nouveaux mémoires intérieurs* (1965), *Memorias interiores*. *Nuevas memorias interiores* (1969).

¹¹ Cfr. Mora Muro, Jesús Iván, *Hacia un humanismo teocéntrico. La influencia de Jacques Maritain en México (1929-1955)*. En, *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* [En línea] 2018, no. 2. [Fecha de Consulta: 2 de abril del 2019] Disponible en <http://inflexiones.unam.mx/ojs/index.php/inflexiones/article/view/58>, pp. 103-106.

titulado *El Hombre y el Estado*, cuyo contenido evidencia claramente el enfoque cristiano neo-tomista cercano a Maritain.¹²

En 1934, Barragán se trasladó a la Ciudad de México. En el ámbito académico de la capital mexicana había una serie de intelectuales que cuestionaban abiertamente los procesos seculares modernos y asumían el pensamiento neo-tomista o neo-escolástico como una opción integral y humana.

El principal líder de este círculo de pensadores fue Oswaldo Robles.¹³ Cabe destacar que en contraste con los miembros de la Iglesia Católica de aquella época, las doctrinas de Jacques Maritain no tuvieron el mismo impacto como lo llegaron a tener en los ámbitos académicos, políticos y civiles.¹⁴

Paralelamente, en la academia mexicana de la Ciudad de México prevaleció el grupo de intelectuales de *Los Contemporáneos*, cuyos miembros habían tenido participación en la revista de *Bandera de Provincias* en Guadalajara. Este grupo fue liderado por Samuel Ramos, quien fue pieza imprescindible en la introducción del pensamiento existencial y fenomenológico alemán en el ámbito académico en México. El grupo de *Los Contemporáneos* fue impulsor de la publicación de la *Revista de Occidente*, similar a como los intelectuales tapatíos llegaron a divulgar dicha publicación a través de la revista *Bandera de Provincias*. Barragán estuvo muy cercano a este proceso de neo-orteguización¹⁵ del pensamiento mexicano en el momento en que llega a la Ciudad de México.

Por otro lado, debido a la Guerra Civil Española, numerosos intelectuales españoles viajaron a México a finales de la década de los años treinta¹⁶. Entre ellos fue José Gaos¹⁷, con quien Barragán mantuvo una amistad cercana y que a su vez lo introdujo al ámbito de la filosofía contemporánea, sobre todo el pensamiento existencialista y el de sus precursores.

De este tiempo, en la biblioteca personal de Luis Barragán hay textos de autores antecesores al pensamiento existencialista católico como Marco Aurelio con su obra *Soliloquios* (1945) y evidentemente Pascal, con sus textos *Retraite Pascale. L'Évangile au secours de notre infirmité* (1938) de Chanoine Chevrot, *Les pages immortelles de Pascal* (1941), escrito por el católico intelectual François Mauriac, *Trois pensées inédites de Pascal* (1945) de Louis Lafuma y *Les Pensées* (1947), realizado por el propio Pascal. En estos libros, Barragán centró su atención en temas como el problema de los placeres, la fragilidad y el sufrimiento humano; todos ellos abordados desde el punto de vista existencial y religioso.

En relación al interés de Barragán por la élite del pensamiento católico del momento, en el mismo texto de Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques: fêtes galantes, romances sans paroles parallèlement* –

¹² Para leer el discurso completo se puede consultar en *Humanismo Político*, González Luna, Efraín, México, FCE, Fundación Rafael Preciado Hernández, A.C., 2009., pp. 130-140. Preámbulo, selec. y notas de Luis Calderón Vega; estud. introd. de Ana María González Luna Corvera.

¹³ Cfr. Beuchot, Mauricio, *El Tomismo en el México del siglo XX*, México D.F. Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México. Universidad Iberoamericana, 2004, pp. 39-40. Las contribuciones de Oswaldo Robles en el pensamiento mexicano fueron muy importantes. Se puede consultar Romanell, Patrick, *Making of the Mexican Mind: A study in recent Mexican Thought*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1952, p. 148.

¹⁴ Cfr. Blancarte, Roberto, *Historia de la Iglesia Católica en México*, México D.F., El Colegio Mexiquense. Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 87.

¹⁵ Romanell, 1952.

¹⁶ Daniel Cosío Villegas -que en 1934 fundó la casa editorial *Fondo de Cultura Económica*-, realizó las solicitudes formales al gobierno mexicano para invitar a autores como José Gaos, Eduardo Nicol, Juan Roura-Parella, José Medina Echeverría, Joaquín Xirau y Juan David García Bacca. Todos ellos se instalaron progresivamente en las universidades de México y, en el caso de Gaos, García Bacca, Gallegos Rocafull y Millares Carlo, trabajaron como traductores en el *Fondo de Cultura Económica*. Fue a través del trabajo de traducción de estos pensadores españoles como las obras de los clásicos griegos como Platón y Aristóteles, así como las obras maestras de autores de aquellos años como, Wilhelm Dilthey, Husserl, Heidegger, Dewey, Collingwood, Hartman, Marx, Weber y Jaeger, llegaron a conocerse en México en esa época. Cfr. Garcíadiego, 2016.

¹⁷ Antes de su llegada a México, José Gaos había trabajado como traductor en la Revista de Occidente al lado de José Ortega y Gasset y Manuel García Morente. Cfr., idem, p. 20.

mismo donde Barragán guardó el suplemento del boletín donde Efraín González Luna publicó su conferencia *El Hombre y el Estado*-, el arquitecto mexicano guardó un extracto de la revista *Réalités: fémina-illustration* (1955), el cual contiene un artículo titulado *Les maitres à penser de la jeunesse d'aujourd'hui*. En dicho texto, se hace una revisión general de los intelectuales existencialistas, que en opinión del autor lideraban el pensamiento filosófico francés de aquel momento. En el escrito, además de mencionar autores como Sartre, Camus, Merleau-Ponty, Malroux, Montherlant, se focaliza también sobre personalidades que formaron parte de la *Renovación Católica*, como Mauriac, Béguin, Mounier, Bernanos y el Padre Daniélou.¹⁸ Esto evidencia el interés de Barragán sobre los intelectuales católicos del momento.

3. Lecturas de Barragán en el libro *L'art sacré moderne aux XXe siècle?*

Al mismo tiempo que Luis Barragán se vinculaba con la élite del pensamiento católico del momento, el arquitecto mexicano sostuvo un acercamiento particular al arte y a la arquitectura sacra.¹⁹ La colección de libros y revistas de su biblioteca personal es una evidencia de este interés desde su juventud. Destacan colecciones de libros sobre arquitectura sacra, escultura y pintura religiosa del periodo románico, medieval y renacentista europeo. De igual forma, resaltan las colecciones de libros dedicados a la arquitectura y arte religioso en México de la época colonial.

Sobre el arte y arquitectura sacra moderna, sobresalen los textos de *Nos églises: liturgie, architecture, mobilier, peinture et sculpture* de Dom E. Roulin (1938), *L'art sacré moderne* (1953) y *Les églises nouvelles à travers le monde* (1960) de Joseph Pichard, *Religious Buildings for Today*, de Jonh Knox Shear (1957) y muchos otros más.

Sin embargo, de toda la colección de arte sacro moderno de la biblioteca resalta la cuantiosa colección de revistas cuyas direcciones editoriales fueron realizadas por los padres Marie-Alan Couturier y Pie Raymond Régamey: *L'artisan et les arts liturgiques*, *L'art d'église: Revue des arts religieux et liturgiques*, *L'art sacré*, *Liturgical Arts* y *L'art d'église: Revue trimestrielle*. El conjunto de estas publicaciones abarca desde 1946 hasta 1963, lo cual refleja el interés de Barragán no nada más hacia los contenidos referentes al arte sacro, sino también hacia las reflexiones críticas de los editores de la revista.

4. Lecturas de Barragán sobre el arte y la arquitectura sacra moderna del padre Pie Raymond Régamey

Pie Raymond Régamey y Marie-Alan Couturier llegaron a ser parte de los personajes del clero francés más activos en torno a la renovación del arte y la arquitectura religiosa durante el siglo XX. A mediados de los años treinta, Couturier y Régamey asumieron la dirección de la revista *L'art sacré* que Joseph Pichard había fundado en 1935. Además de los medios impresos, las labores de Couturier y Régamey en torno a la renovación del arte y la arquitectura religiosa se centró en su acercamiento a artistas

¹⁸ Cfr. *Les maitres à penser de la jeunesse d'aujourd'hui*, en, *Réalités: fémina-illustration*, 1955, pp.62-68. Fragmento del artículo publicado en *Réalités: fémina-illustration*, en 1955. Documento consultado en la Biblioteca Personal de Luis Barragán en Casa-Museo Luis Barragán, Ciudad de México.

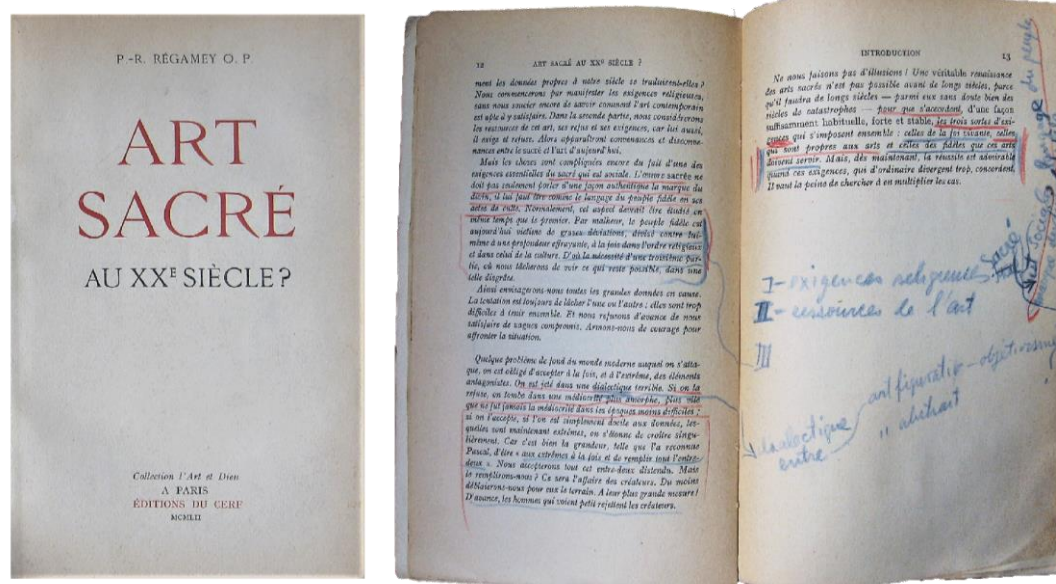
¹⁹ La cercanía de Barragán hacia el arte y la arquitectura sacra moderna se debió en parte también, a los trabajos arquitectónicos que llegó a realizar durante su carrera profesional. A finales de la década de los años treinta, Barragán e Ignacio Díaz Morales recibieron el encargo de la remodelación y ampliación de las iglesias de *Amatitlán* y *El Arenal*, ubicadas en el estado de Jalisco. Posteriormente, en la década de los años cincuenta, Barragán diseñó la Capilla del Calvario en Guadalajara (1955); además, entre 1954 y 1960, Barragán restauró el Convento de las Madres Capuchinas Sacramentales y construyó su capilla; y también, en 1964 diseñó una capilla abierta (que lamentablemente no se ejecutó) que él mismo denominó *El Ziggurat*.

modernos como Chagall, Julien Green, Stravinski, Simone Weil, Focillon, arquitectos como Le Corbusier e intelectuales como Jacques Maritain, de quien tuvieron una influencia importante.²⁰

En 1952, Pie Raymond Régamey publicó el libro *Art Sacré aux XXe siècle?* (Figura 3). Este texto fue muy importante para la divulgación de los argumentos intelectuales sobre los cuales la Iglesia Católica fundamentó la renovación de los criterios en cuanto a la representación artística de la liturgia y los espacios arquitectónicos de sus templos.²¹ El libro resultó ser una síntesis de lo que Régamey había escrito y divulgado anteriormente en otras de sus publicaciones.

Son varios temas que Barragán abordó entre las páginas de este libro. Sin embargo, para efectos de este artículo, se realizó una síntesis en la que se vislumbran tres ideas que, desde nuestro punto de vista, trascendieron en la evolución de la obra arquitectónica de Barragán desde la década de los años cincuenta en adelante.

Figura 3. (Izquierda) Portada del libro *Art Sacré aux XXe siècle?* de Pie Raymond Régamey y algunas páginas (derecha) donde se muestra los subrayados y anotaciones de Barragán en el mismo texto



Fuente: Biblioteca personal de Luis Barragán. Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán

4.1 Mapa mental sonoro

En el apartado *Vie et Qualité* del libro de Régamey, Barragán dio seguimiento a la descripción que hace el autor en torno a la pobreza espiritual que prevalece en el hombre del siglo XX, la cual afecta radicalmente su sensibilidad y sus sentidos poéticos. Según Régamey, los estados modernos, a través de sus regímenes industriales y académicos, han impactado severamente la cultura general moderna. El ser humano de hoy, cuya sensibilidad está impregnada por un espíritu más intuitivo que reflexivo,

²⁰ Durante los años cincuenta, el padre Couturier consagró la iglesia de Assy, en cuya decoración participaron artistas como Bonnard, Léger, Lurcat, Rouault, Matisse, Braque, entre otros más. En esta misma década inauguró la capilla de Vence, decorada principalmente por Matisse, y la iglesia de Audincourt, cuyos vitrales fueron elaborados por Léger y los mosaicos de la fachada principal por Bazaine. Por estos mismos años, el padre Couturier contactó a Le Corbusier para el encargo de la capilla de Ronchamp y posteriormente el convento de la Tourette. Cfr. Crippa, 2007.

²¹ Las inquietudes de los padres Couturier y Régamey en torno a la renovación del arte y de la arquitectura religiosa, lograrán un cauce maduro y sistemático con las reformas de la Iglesia Católica a través del *Concilio Vaticano II* (1962-1965).

es sustituido por un individuo que sufre de ser reaccionario, abstracto, simplista y con nociones prematuras. Esta situación le impide vivir su realidad desde una experiencia vital y nutrida por sus pasiones. Desde el punto de vista de Régamey, el arte académico a través de sus ideales y sus concepciones falsas de la belleza, afectó la sensibilidad humana y su gusto por lo humilde y lo espontáneo.

Como consecuencia de ello, las facultades intuitivas, imaginativas y creativas de los seres humanos fueron atenuados por los efectos de un sistema de enseñanza académico aberrante y de masas.²² Para Régamey, (párrafo acotado por Luis Barragán y con doblez en la hoja) el academicismo provocó una percepción materialista del arte a través de la imposición de valores cuantitativos como la proporción, la perspectiva y la verdad científica de la anatomía. Los cánones de belleza, las reglas de composición o las expresiones retóricas sentimentales fueron medios idealistas que intentaron compensar las mediocridades del alma que se quedaron en el orden material de la imaginación (Régamey, 1952).

A cambio del arte académico, Régamey se inclina por el *arte vivo*, cuyo sentido de belleza recae en la expresión de sus propiedades cualitativas. En el apartado del texto titulado *L'art, libre langage*, Barragán dio seguimiento a los argumentos de Régamey cuando afirma que existe la belleza, pero no la belleza pre-escrita. En el caso de Cézanne, según Régamey, la belleza de sus cuadros yace en la forma y en cómo sus elementos de la realidad son transfigurados con el propósito de alcanzar la armonía. En este caso, es la obra que por sí misma impone sus propias reglas; la técnica está al servicio de la cualidad expresiva de la obra, *el contenido del arte es la forma en sí misma* (Régamey, 1952).

En contraste al arte académico, que instaura en su propia lógica creativa la imitación de la naturaleza, el *arte vivo* mantiene una afinidad con el espíritu cristiano. Esta aptitud, según Régamey, es lo que le permite abrirse a lo sacro. Barragán hace un doblez en la página donde Régamey cita a Régime Pernoud, quien define los aspectos de la aptitud del artista sacro de la siguiente manera: "Hoy en día, se sabe que el secreto del arte no recae en la copia exacta, ni tampoco en el embellecimiento ilusorio de las cosas, sino más bien en su transfiguración. La pintura transmuta los elementos de la realidad, (...) aspirando a conferir su personalidad verdadera (...). En un mundo donde todo tiende a disolverse en lo general, en la abstracción y en lo colectivo, (...) la pintura demanda (...) que todo es excepcional y que no hay nada que pueda ser revertido por la pintura. (...) "Se trata de una extraña apertura que vuelve a todas las cosas diferentes, inclasificables y que trascienden el mundo desde donde son extraídas por el pintor. (...) ¿Se ha olvidado que la pintura puede conferir nobleza a todo lo que toca? Y no es curioso que la pintura entendida de esta manera, es análoga a la santidad, sin ser entendida como un tipo-ideal. Es más bien una transfiguración total, es decir, cada ser deviene en lo que aspira ser, bajo la luz de la gracia (Régamey, 1952, pág. 208)."

Esta magia de la pintura, continua Pernoud, no proviene de elementos exteriores, pero sí desde el interior del artista; *aquello que trae en su ser*, tal como diría Matisse (Régamey, 1952). Los artistas plásticos tienden a representar lo que no está presente; una verdad que está más allá de las apariencias. Con este hecho, lo espiritual rebasa lo material, por tanto, (aquí Barragán hace un doblez en la página), *"la antinomia entre el sujeto que conoce y el objeto de conocimiento tiende a desvanecerse* (Régamey, 1952, pág. 209)"; la pintura tiende a confundirse con su creación.

Así narra Pernoud la anécdota de Matisse trabajando en su taller: Cuando el artista veía la hoja de un roble, la dibujaba en principio como un diseño exacto. Sin embargo, a medida que iba multiplicando

²² Cfr. Régamey, 1952. Libro consultado en la biblioteca personal de Luis Barragán, en Casa-Museo Luis Barragán, Ciudad de México.

sus bocetos, comenzaban a prevalecer ciertos trazos instintivos que eran para la hoja del roble como el alma es al cuerpo: la forma es al mismo tiempo su esencia.

Los trazos de Matisse representaban un ritmo que sólo existía en su interior. En el acto de dibujar, el artista lo apropió y lo encarnó en la hoja como una oración. Según Régamey, hubo un tiempo en que todo el arte era como una oración, sin embargo, el arte clásico lo hizo olvidar (Régamey, 1952).

4.2 Arte y Vida Religiosa

Sobre la base de las consideraciones anteriores escritas por Régamey, se comprende por qué el arte moderno está listo a devenir en un acto sacro. Según el autor, la experiencia prueba que el hombre primitivo de ritmos elementales y de actitudes vitales, cuya sensibilidad está impregnada por su espíritu, es un hombre más auténtico que el individuo industrializado. No hay nada más verdadero y profundo que la afinidad del arte y su comportamiento religioso (Régamey, 1952).

Estos vínculos entre vida religiosa y arte, Barragán los llegó a explorar en otros autores. En un libro titulado *Filosofía Perenne* (1947), de Aldous Huxley, Barragán siguió diversos temas relacionados con el vínculo entre el arte y la vida religiosa. En el capítulo *Mortificación, Desprendimiento, Vida Recta*, Barragán subrayó los párrafos donde Huxley expuso el vínculo existente entre la plenitud de vida y la creación artesanal. Para esto, el artesano es un ser mortificado que ha renunciado al interés propio, al sentir y al actuar egocéntricamente. La mortificación, según Huxley, no es una cualidad propia de la santidad, pero sí una preparación al inicio de una vida plena.²³

La simplicidad, por tanto, adquiere un valor cualitativo que manifiesta la vida mortificada, abnegada y liberada de toda tentativa ostentosa y vanidosa, que se expresa no sólo en el estilo de vida del creador sino en el espíritu infantil, en la espontaneidad y simplicidad de su obra. Así, Barragán coincide con Huxley cuando subraya que, para una elevada realización artística se requiere de un estado de mortificación intelectual, emotiva y física, apegada a la clase de arte que se practica (Huxley, 1947).

El don del artista o esteta es poder disponer de sus virtudes para transmitir a los demás hombres las gracias e inspiraciones cercanas a la Belleza de la Base Divina. Según Huxley la belleza del arte o de la naturaleza corresponde cualitativamente a la experiencia inmediata de la Base Divina, pero sin llegar a ser lo mismo. El poeta, el amante de la naturaleza y el esteta reciben de la realidad impresiones análogas a las que se les concede al abnegado. Sin embargo, por no llevar la mortificación de una vida digna de un abnegado, no podrán conocer la Belleza Divina en su plenitud (Huxley, 1947).

Pese a esta diferenciación entre la belleza del arte, de la naturaleza y la Belleza de la Base Divina, sigue existiendo una relación cercana e íntima, tal como la percibe Visvanatha. Barragán acota el párrafo de la cita que hace Huxley del místico: “La experiencia de la belleza es pura, manifiesta en sí, compuesta igualmente de gozo y advertimiento, libre de mezcla de cualquier otra percepción, hermana gemela de la experiencia mística, y su misma vida es maravillosamente suprasensible...La gozan, los que son competentes a ello, en identidad, como la forma de Dios es ella misma el gozo con que es reconocida” (Huxley, 1947, pág. 199).

Es entonces desde la base de la espiritualidad del artista, como la sensibilidad es más apta para la creación de una obra artística cercana al gozo de la Base Divina que quiere encarnar. Así lo plantea

²³ Cfr. Huxley, 1947. Libro consultado en la Biblioteca Personal del Arq. Luis Barragán, en Casa-Museo Luis Barragán, Ciudad de México.

Régamey cuando sostiene que el arte sacro debe ser resultado de una compenetración entre el espíritu, la sensibilidad religiosa del artista y su vida personal. En otras palabras, el artista vive intensamente las realidades sacramentales de la Iglesia al mismo tiempo que les otorga cuerpo y forma (Régamey, 1952).

4.3 *El arte sacro debe ser tradicional*

En 1943 Barragán colocó un separador en el que ubicó un artículo escrito por el artista plástico Ángel Zárraga en la revista *Arquitectura. Selección de arquitectura, urbanismo y decoración* no. 14. Zárraga sostenía que la esencia del arte religioso recae en la unidad entre espíritu y materia. El espíritu, que corresponde a aquella verdad que está más allá de nuestra realidad, se materializa en una forma que se deriva de las normas o convenciones formales que inspiran y mueven a una colectividad.²⁴

Esta apertura a las normas o convenciones formales colectivas, Régamey la identifica como una actitud esencial que todo artista sacro debe tener. En el capítulo IV que se titula *El arte Sacro es Tradicional*, Barragán seguía los argumentos del autor al respecto. Todo artista abierto a su realidad, toma consciencia del entorno y del conocimiento colectivo actual y del pasado, para que a través de su obra pueda aportar y contribuir como parte de su propia culminación. Para Régamey, el artista redescubre la tradición como la encarnación del espíritu en su trabajo artístico: permanente, vivo, renovado, como la toma de consciencia común de los hombres. En consecuencia, la tradición del arte sacro se puede concebir como un principio de renovación continua, en tanto que este principio constata la variación de las formas en los diversos medios de expresión humana.

Barragán subrayaba en el texto de Régamey la idea de que *el individualismo se opone radicalmente a toda tradición*, es decir, la actitud individualista del artista que equivale a una postura personal y parcial de la realidad. Bajo esta postura, el artista individualista realiza su obra como medio de exaltación anárquica de su propio ser, o bien, asumiendo las convenciones impuestas por los usos y costumbres. Contrario a esta postura, la realización de la obra no debe plantearse en términos de estilos ni debatirse en fórmulas antiguas o modas recientes. Es decir, cualquiera que el artista elija - lo antiguo o lo moderno, lo clásico tradicional o la moda-, no da razón de ser al arte su categoría de lo tradicional. Y aquí subraya Barragán una cita de Péguy, “que sea antiguo o moderno, en el arte es igualmente muerto” (Régamey, 1952, pág. 194).

Para Régamey, la experiencia de cien años ha conferido una sensibilidad sorprendente y trágica a una ley que se desapega de toda la historia del arte: (subraya Barragán) “las formas tienen un lapso de vida”, es decir, en el momento en que la forma ha alcanzado su máximo apogeo, es imposible prolongar su existencia (Régamey, 1952). Ellas nacen de los factores de la realidad que las suscitan por una alquimia misteriosa que ocurre en la imaginación de los artistas del momento.

Régamey cita a Matisse cuando sostiene que el ser humano nace con una sensibilidad propia de una época. Y más adelante Barragán acota y subraya lo siguiente: “El arte es como la savia de una época. Ella fluye en todas direcciones y hace brotar flores y frutos sin importar su diversidad y sus características. Cuando desde la profundidad de las circunstancias se determina un cambio, serán otras las formas que los artistas desarrollan bajo influencias distintas. Si uno intenta perpetuar las formas antiguas, o bien, si uno gesticula laboriosa y artificialmente una lengua extranjera – mejor dicho, una lengua muerta-, no es otra cosa que persistir en los reflejos del pasado. En uno o en el otro caso, aquello que se produce representa ser tan sólo una añoranza de las formas originales.

²⁴ Zárraga, 1943. Consultado en la Biblioteca Personal del Arquitecto Luis Barragán, en Casa-Museo Luis Barragán en la Ciudad de México.

Ellas permanecerán eternamente vivas, prevalecerán por generaciones como una fuente de alegría y renovación en cada época y, por su esplendor reprocharán a sus plagarios” (Régamey, 1952, pág. 194).

De esta manera, Barragán coincide con la idea de Régamey de que el valor artístico de una obra está en función de la actualidad y profundidad con la que encarna su realidad que la vio nacer y no de la moda o de otras seducciones pasajeras.

5. La postura arquitectónica de Barragán ante la crisis del movimiento moderno en México

Al mismo tiempo que Pie Raymond Régamey publicaba su libro *L'art sacré au XXe siècle?*, durante la década de los años cincuenta, la arquitectura atravesaba por una crisis que cuestionaba los postulados ortodoxos modernos para inclinarse hacia una arquitectura más *humana*. Ya desde la década de los años treinta, se cuestionó la preponderancia de la arquitectura moderna a favor de la tecnología y la producción en masa sobre la experiencia fenomenológica del espacio y la tradición histórica de la propia disciplina. Los intensos cambios de la realidad política, social, económica y cultural a nivel mundial que se suscitaron después de la Segunda Guerra Mundial, causaron severas preocupaciones que alcanzaron no nada más a la generación de arquitectos cuyos trabajos despuntaron en la posguerra, sino también a la de la vieja guardia.²⁵

En México, las preocupaciones de los arquitectos mexicanos no fueron muy distintas de las inquietudes derivadas de los cambios radicales que se suscitaban en la disciplina a nivel mundial. Ya desde el siglo XIX, a pesar de la inestabilidad política y social que atravesó el país, el partido liberal mexicano impulsó múltiples iniciativas económicas que transformaron radicalmente las principales ciudades de México, fenómeno que se intensificó durante el régimen de Porfirio Díaz (1888-1911). A principios del siglo XX, el nacionalismo mexicano fue gravemente afectado por el clima de violencia propiciado por los movimientos armados revolucionarios (Mercado *et al.*, 2016). En consecuencia, la urgencia por reconfigurar la identidad del país a partir de una visión moderna progresista socio-económica y apegada a las condiciones nacionales se hizo cada vez más evidente. De esta forma, la *modernidad* y la *mexicanidad* devinieron en conceptos inseparables que buscaban reconstituir el país desde una visión moderna-universal, atendiendo al mismo tiempo a las condiciones particulares y la identidad nacional (Carrasco, 2014).

Siguiendo la tónica de *modernidad* y *mexicanidad*, los arquitectos mexicanos modernos optaron por integrar las artes plásticas en los espacios arquitectónicos, particularmente la escultura y la pintura mural con objeto de aterrizar los postulados espaciales arquitectónicos modernos a las particularidades culturales del momento.²⁶

Según el teórico mexicano Enrique Yáñez, el siglo XX no fue un paradigma a seguir en cuanto a la integración del arte en la vida cotidiana de los seres humanos. En contraste con el siglo XX, la Historia del Arte había registrado en otras épocas de la humanidad la participación activa de las artes visuales en la expresión congruente y total del espacio arquitectónico.²⁷ Ante la mencionada situación que se

²⁵ De esta forma, temas globales como la mobocracia, la expansión comercial e internacional de los Estados Unidos, la libertad democrática, la amenaza del dominio del mundo digital sobre la humanidad y la naturaleza, la globalización del Estilo Internacional y cómo la historia y la tradición encajan en la realidad del momento, fueron asuntos de preocupación de arquitectos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, J. Bakema, Eero Saarinen, Bernard Rudofsky y Paul Rudolph. Cfr. Williams y Legault, 2001.

²⁶ Cabe señalar que la Arquitectura de Integración Plástica predominaba principalmente en las edificaciones de carácter público, de salud y de educación. En el ámbito doméstico, las inquietudes arquitectónicas nacionalistas motivaron a los arquitectos por introducir materiales y sistemas constructivos modernos, pero acompañado con motivos decorativos procedentes de la arquitectura prehispánica y colonial. Cfr. Carrasco, 2014.

²⁷ Cfr. Yáñez, 1996.

vivió en el siglo XX, los arquitectos mexicanos desarrollaron una serie de propuestas arquitectónicas que se derivaron en un despliegue de proyectos de carácter público, educativo y de salud llevados a cabo en la década de los años cincuenta. Esta tendencia ha sido denominada en México como el *Movimiento de Arquitectura de Integración Plástica*, la cual integra en la conceptualización del espacio moderno los materiales y sistemas constructivos propios de la localidad y al mismo tiempo el discurso nacionalista e histórico a través del lenguaje plástico.

Son representativos de esta corriente arquitectónica, los edificios de la Biblioteca, el Estadio y la Facultad de Ciencias de Ciudad Universitaria (1946-1952), de los arquitectos Juan O’Gorman, Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho, respectivamente. El caso de la Biblioteca, la torre que contiene el acervo principal está recubierta por murales elaborados por el propio O’Gorman. De igual forma, El Centro Médico Nacional proyectado por Enrique Yáñez (1955-1960), consiste en un conjunto de edificios racionales cuyos espacios interiores fueron intervenidos por muralistas importantes como David Alfaro Siqueiros y sus fachadas por escultores como José Chávez Morado y Francisco Zúñiga. Ídem, pp. 191-192.

De esta forma, las propuestas arquitectónicas de los maestros modernos -que fueron referentes importantes durante la instauración de la arquitectura moderna en México- sobre todo la obra de Le Corbusier realizada en los años treinta – como la casa para M. Errazuris en Chile de 1930, la casa para week-end a las afueras de París o la casa aux Mathes, ambas de 1935- fungieron como referentes importantes de la forma de integrar el espacio moderno y los materiales propios de la localidad.²⁸ De igual forma, al mismo tiempo que se desarrollaron las arquitecturas más emblemáticas de la *Arquitectura de Integración Plástica* en México, obras como la capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp que construyó Le Corbusier en 1954, fue de las obras más publicadas en las revistas mexicanas de arquitectura y que sin duda alguna ejerció una referencia importante en cuanto al valor escultórico de la arquitectura.

Durante esta misma época, en 1951 Esther McCoy visitó la Casa-Estudio de Luis Barragán. Durante la conversación, el arquitecto mexicano comentaba lo que buscaba satisfacer con su obra: “(...) *la solución de dos problemas: primero crear un ambiente moderno, ubicado en y como parte de México... y segundo, utilizar materiales básicos y rústicos requeridos para el confort moderno.*”²⁹

La respuesta de Barragán hacia esta crisis que la arquitectura atravesaba a nivel mundial, distaba mucho de las propuestas alineadas a la *Arquitectura de Integración Plástica* del momento. A cambio, la propuesta del arquitecto tapatío se podría definir como el resultado de una *lectura de la domesticidad* moderna y a la vez mexicana, la cual se constataba en la reducción mínima de objetos y muebles emplazados en espacios completamente depurados sin connotar explícitamente el lugar, el tiempo y el carácter mexicano (Zanco, 2001).

Sin duda alguna, fueron muchos los factores culturales que aportaron en la evolución del trabajo de Barragán hasta el momento en que construyó su casa a finales de los años cuarenta. Sin embargo, las lecturas que Barragán realizó en torno al tema del arte sacro moderno, específicamente en el texto de *Art Sacré aux XXe siècle?* de Pie Régamey, reforzaron y complementaron las convicciones proyectuales que el arquitecto mexicano había logrado adquirir hasta ese momento.

²⁸ William J. R. Curtis menciona las intervenciones que tuvieron Eric Mendelsohn en Palestina, Oscar Niemeyer en Brasil, Sedad Eldem en Turquía, José Luis Sert en España, Junzo Sakakura en Japón y Alvar Aalto en Finlandia, como referentes de las distintas interpretaciones del movimiento moderno hechas bajo las diversas circunstancias culturales, climas y tradiciones nacionales en cada país. Cfr. Curtis, 1998.

²⁹ Cfr. Zanco, 2001.

6. Empatía emocional, espiritualidad y tradición en la arquitectura de Luis Barragán

Con respecto a las preocupaciones de Régamey en torno al arte académico, Barragán focalizó su atención en las reflexiones del padre dominico en torno al *arte vivo*, su fundamentación en los valores cualitativos y su conceptualización desde su propia lógica. Ante la pobreza espiritual del hombre del siglo XX (reaccionario, abstracto y simplista) que prevalecía en los seres humanos en aquella época, Régamey abogaba por un arte capaz de transfigurar la realidad cuya forma o expresión es al mismo tiempo su propio contenido. Es decir, un tipo de arte en el que se desvanece el límite entre su forma y el individuo que la percibe; un objeto artístico capaz de generar una empatía emocional con el que lo experimenta, empoderando sus facultades creativas, imaginativas e intuitivas a partir de una experiencia vital de la realidad.

Para Barragán, otorgar espacio al hombre significaba engrandecer la personalidad y el espíritu humano.³⁰ De acuerdo con lo anterior, en una entrevista que Elena Poniatowska entabló con Barragán en 1976, el arquitecto mexicano criticaba las proporciones mínimas de la vivienda colectiva, las condiciones de hacinamiento que propiciaban y su tendencia a reducir a los comunes denominadores la personalidad humana. Al momento que Poniatowska cuestionaba la postura de Barragán sobre la vivienda colectiva y su relación con la situación de pobreza económica del país, el arquitecto mexicano dejaba en claro que *la emoción primera* era lo más importante. Es decir, Barragán al igual que Régamey, aceptaba la situación de pobreza material del país, sin embargo, lo anterior no obligaba a optar por estrategias de estandarización y de reducción mínima en los espacios que tentaran contra la posibilidad de engrandecer el espíritu humano (Poniatowska, 2000).

Por otra parte, las ideas que Barragán subrayaba en el texto de Régamey en torno a la posibilidad del arte para engrandecer las facultades creativas, imaginativas e intuitivas humanas, llegaron a resonar en un texto que el artista alemán Mathías Goeritz (amigo y colaborador cercano a Barragán) llegó a escribir en 1953, titulado el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*.³¹ En dicho documento, Goeritz insistía en una arquitectura cuyo sentido de ser partiera de la *relación hombre-espacio-forma*. Es decir, lejos de concebir una obra arquitectónica cuya última finalidad fuera su *esteticismo exterior*, o su *formalismo*, el artista alemán optaba por una arquitectura que aspirara -a través de sus medios y sus materiales modernos- a una *elevación espiritual* para el *creador o receptor*. Dicha elevación espiritual, Goeritz lo equipara a la emoción que alguna vez otorgó la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la catedral románica o la gótica. Por tanto, concluye Goeritz, sólo recibiendo emociones de la arquitectura, el hombre podría considerarla nuevamente como un arte.³²

El Manifiesto de la Arquitectura Emocional de Mathias Goeritz lo asimiló Barragán como una doctrina que sintetizaba muchas de las ideas que el arquitecto mexicano recogía de diversos autores -entre ellos Régamey-, en torno a la capacidad del arte para posibilitar este tipo de experiencias empáticas con el usuario. Asimismo, el manifiesto colocaba a la arquitectura religiosa del pasado como la evidencia más contundente de la posibilidad de la arquitectura en devenir en arte. Este referente seguramente confirmó a Barragán la relevancia de la arquitectura sacra moderna y su posibilidad de influir en la arquitectura doméstica.

³⁰ Cfr. Poniatowska 2000.

³¹ Mathías Goeritz fue un artista y arquitecto alemán que vivió en México desde 1949 y llegó ser uno de los colaboradores más cercanos de Barragán. Con motivo de la inauguración del *Museo Experimental de El Eco*, en la Ciudad de México, Mathías Goeritz escribió el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* en 1953.

³² Cfr. Goeritz, 2007.

Como consecuencia de lo anterior, la obra de Barragán a partir de los años cincuenta, adquiere un nuevo impulso en su evolución a través de una búsqueda intuitiva, sensible a lo que el espacio arquitectónico iba demandando a lo largo de su materialización.

En 1955 Barragán construyó la casa para la familia Gálvez en la colonia San Ángel en la Ciudad de México. A diferencia de Casa-Estudio, el arquitecto mexicano optó por conformar ambientes estéticos apegados a una transfiguración del espacio doméstico a través de los efectos de luces, colores y remates visuales, sin recurrir a la traducción directa de elementos vernáculos de la tradición arquitectónica mexicana.

Un ejemplo podría ser el ambiente de luz generado por la implementación de cristales de colores en los espacios de transición de la casa, como el corredor que lleva a las habitaciones en la planta alta. Esta estrategia se llevará a cabo en Casa-Estudio, años después de que Barragán construyó el cuarto de visitas en el espacio de la terraza que daba al frente del tapanco- y desde luego en el corredor de la Casa Gilardi en 1976.

Otro ejemplo es el vestíbulo que conecta la entrada principal, la escalera y la antesala. Este espacio de transición está complementado por una atmósfera cargada de una luminosidad color rosa, originada por el reflejo de la luz sobre los muros que contienen un cuerpo de agua. La sorpresa acontece, dado que este elemento no se advirtió desde un inicio en la entrada principal. Igualmente, lo onírico se hace presente, ya que el juego de luz transfigura las texturas, los materiales y los muebles de este espacio en una gama de tonalidades pertenecientes al dominio de color rosa (Figura 4). Sin duda alguna, la influencia del vitral gótico y la reincorporación de esta antigua técnica en la arquitectura sacra moderna que Barragán veía en sus revistas y libros, se hizo evidente en las decisiones proyectuales de estos espacios.

Figura 4. Casa Gálvez, 1955. Ventanal con vista a la fuente en antesala. Luis Barragán



Fuente: © Barragan Foundation, Switzerland / ProLitteris, Zürich, Switzerland. Fotografía: Armando Salas Portugal

Estas experiencias espaciales las logró Barragán a partir de su observación atenta de los fenómenos naturales como la luz, su incidencia en lo construido, y al carácter ambiental que estos espacios iban

conformando. Muchos de los clientes de Barragán atestiguaron que las visitas de Barragán a la obra eran constantes, prolongadas y a diferentes horas de la jornada; suprimía o añadía muros, cambiaba alturas y espesores, materiales y colores. De esta forma, durante la materialización de la obra, el arquitecto abría camino para que el espacio deviniera por sí sólo en el ambiente emocional deseado.³³

Tres años después de la ejecución de la casa de la familia Gálvez, en una entrevista que Luis Barragán -en compañía de Mathías Goeritz- ofrece a Selden Rodman, manifestaba así su posición crítica ante la arquitectura de Gropius y Le Corbusier: “Con la arquitectura de la *Universidad Nacional*, influencia de Gropius, no tengo la menor simpatía. Fue una arquitectura revolucionaria, pero en los años veinte, cuando Le Corbusier hablaba de las máquinas para habitar. El mismo Le Corbusier que ahora está haciendo cosas tan emocionales como la Capilla de Ronchamp.”³⁴

Desde la década de los años veinte, Barragán dio seguimiento puntual a la obra y a las publicaciones de Le Corbusier. La capilla de Ronchamp la conocía gracias a las múltiples publicaciones que Barragán tenía en su biblioteca. En la colección de revistas del arquitecto mexicano destaca el número 208 de la revista *Casabella*, en la que Barragán colocó entre sus páginas un grupo de recortes de revista de la obra mencionada con anterioridad, los cuales pertenecen a diferentes ediciones. Los primeros corresponden al ensayo de Siegfried Giedion: “Le Corbusier's church: a new era?” que se publicó en el *Architectural Record* de octubre de 1955; los siguientes son parte de las traducciones al francés, como: “La Méthode de Le Corbusier et la forme de la Chapelle de Ronchamp”, de Ernesto N. Rogers y “L'Eglise de Notre-Dame du Haût à Ronchamp de Le Corbusier” del no. 207 de *Casabella*. Todos ellos muestran señalamientos en los encabezados de los títulos hechos por Barragán. Esto evidencia que la arquitectura moderna sacra propuesta por Le Corbusier a través de la Capilla de Ronchamp fue una influencia importante para la creación de ambientes espaciales domésticos que se transfiguran a través de la implementación del color y la luz.

El siguiente tema que prevalece en los subrayados de Barragán en el texto de P. Régamey, refiere al tema del vínculo entre la sensibilidad religiosa del creador y el objeto artístico. Para Barragán, la belleza del arte de un pueblo no puede separarse de sus creencias religiosas. En la misma entrevista que Selden Rodman realiza a Barragán y Goeritz, el arquitecto mexicano criticaba la arquitectura moderna por su falta de atención a las necesidades espirituales de los habitantes: “Sólo los primitivos, o las personas muy cultas, se preocupan por la belleza. Las masas, con sus mentes de media clase, no desean la belleza: (...). Pero todas las religiones han hecho su propaganda a través de la belleza. (...) Las casas se han convertido en clubes donde no se puede estar a solas. La buena arquitectura tiene que contemplar estas nuevas condiciones (Rodman, 2000, pág. 71).”

En la biblioteca personal de Barragán, la colección de revistas y libros referente al arte, usos y costumbres de pueblos y comunidades primitivas establecidas en México, Sahara, Congo, Camerún, Medio Oriente y en las islas del Sur del Pacífico en Asia es abundante. Toda esta bibliografía representó para Barragán puntos de referencias importantes, ya que confirmaba su convicción sobre el vínculo entre la expresión artística y las creencias religiosas del creador. Esto explica la voluntad de Barragán por introducir de manera esencial en sus ambientes el carácter ascético monacal y la presencia de objetos artísticos religiosos en sus interiores.

En este sentido, al contrastar las tipologías arquitectónicas que inducían al usuario a utilizar el programa en un espacio de carácter abierto y libre -a la manera de un *club* social como lo llama Barragán-, el arquitecto mexicano adoptó en su lugar una postura que dio origen a una arquitectura con un carácter introspectivo, austero, simple y que permitiera al habitante a *pensar* y a *reflexionar*. Las ideas que Barragán subrayaba en el texto de Huxley en torno a la simplicidad como valor supremo

³³ Cfr. Pauly, 2008.

³⁴ Rodman, 2000.

de la vida mortificada del creador, se concretan en el carácter ascético de sus espacios, posibilitando al habitante integrar en su vida sus aspiraciones espirituales.

Desde 1943, año en que Barragán construyó la Casa-Ortega, se observa esta preocupación por inducir en la domesticidad del espacio la vida espiritual a través de la naturaleza del jardín. Tomando en cuenta la influencia del trabajo paisajístico de Ferdinand Bac, la planta arquitectónica en forma de “T” invertida, propicia la posibilidad de que el jardín rodee la casa, de forma que la naturaleza esté presente en cada espacio. De igual forma, entre la vegetación se asoman antiguas esculturas religiosas de bulto redondo, como arcángeles y vírgenes (Figura 5).

Figura 5. Espacios de transición entre el patio y el jardín, Casa Ortega, 1943. Luis Barragán



Fuente: Archivo personal de Luis Barragán. Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán

Llama la atención una vieja pintura al óleo colgada en uno de los muros de adobe, que acompaña los muebles del salón semi-exterior, ubicado en el espacio de transición entre el jardín y el patio principal. Esta estrategia de introducir antiguas esculturas u objetos religiosos de manera aislada, se repetirá en la estancia, en el pasillo de transición del tapanco a la recámara de los invitados de Casa-Estudio (1947), en el vestíbulo y la estancia de la Casa de la familia Prieto López (1949) y en el cubo de la escalera principal de la Casa Gilardi (1976).

De igual forma, el interés de Barragán hacia la pintura expresionista, sobre todo de artistas como Paul Klee, Joan Miró, Balthus, Franz Mark, Paul Gauguin, entre otros más³⁵, lo llevó a introducir también en sus espacios reproducciones de la pintura sacra moderna de personalidades como Rouault, Chagall y obras de Chucho Reyes y Mathías Goertiz.

³⁵ Como resultado de esto, Barragán tenía una numerosa colección de libros sobre Chagall, en el que resaltan los volúmenes dedicados al arte sacro, como *Dessins pour la Bible* (1956), así como los cuadros, pinturas e imágenes de Cristos y arcángeles como los de Rouault y Chucho Reyes, que forman parte de la ambientación del interior de sus casas.

Seguramente, tal como Régamey calificaba la obra expresionista moderna como un *arte vivo*, Barragán decidió completar el ambiente espiritual de los espacios domésticos con la presencia de la obra religiosa de estos autores modernos. Como ejemplo, en Casa-Estudio, en el Tapanco de la sala y en el Cuarto Blanco, destacan la presencia de las reproducciones de los “Cristos” de Rouault (Figura 6), así como la pintura de un arcángel de Chucho Reyes en su comedor. En la casa de la familia Prieto López, la escultura en madera del arcángel de Mathías Goeritz es un elemento que sin duda alguna llegó a protagonizar un rol importante en el espacio del vestíbulo.

Figura 6. Reproducciones de pinturas sacras de Georges Rouault en el Tapanco y Cuarto Blanco en Casa-Estudio, 1947. Luis Barragán



Fuente: © Barragan Foundation, Switzerland / ProLitteris, Zürich, Switzerland. Fotografía: Isela Muñoz Torija

Es por ello que, en la biblioteca personal se encontraron revistas con separadores entre sus páginas que muestran los trabajos hechos por los artistas expresionistas que Barragán seguía con detenimiento en espacios religiosos modernos. Del mismo año, destaca el libro de Joseph Pichard *L'Art Sacré Moderne* (1953). En este ejemplar Barragán colocó unos separadores en las láminas donde se ilustra la Capilla de Vence, junto con las intervenciones artísticas de Matisse. Por ello, es probable que los mosaicos elaborados por Leger, las vidrieras policromadas de Rouault y los trabajos de cerámica de Chagall en la iglesia de Assy, así como los murales de Matisse en la Capilla del Rosario de Vence, fueron para Barragán referencias de cómo el espacio doméstico puede lograr configurar un ambiente espiritual.

Para 1962, en una entrevista que sostuvo Luis Barragán con Alejandro Ramírez Ugarte, el arquitecto mexicano hablaba sobre la *Arquitectura de la Integración Plástica* que acontecía en México. Desde su perspectiva, dicho fenómeno representaba ser un fracaso, ya que la sociedad mexicana del siglo XX no integraba en su vida diaria la religión. Retomando las antiguas catedrales y los grandes templos de Oriente, la India y China como referencias, Barragán argumentaba que estas edificaciones representan ser grandes producciones de arte, no nada más por su capacidad por integrar todas las

disciplinas artísticas en su configuración, sino porque la vida cotidiana de las sociedades que llegaron a edificar estas arquitecturas, giraba en torno a su religión.³⁶

Ante la crisis que la disciplina de la arquitectura atravesó durante la década de los años cincuenta, según Enrique Yáñez, la *Arquitectura de la Integración Plástica* fue una respuesta para enmendar la divergencia entre el arte y la vida moderna. Sin embargo, Barragán planteó esta crisis de una forma distinta. Para el arquitecto mexicano, la belleza de cualquier objeto artístico reincidía en la coherencia y en la fidelidad con la que expresaba lo intangible, así como su vínculo con la vida espiritual tanto del que lo crea como del que lo percibe. De esta forma, ante la falta de integración de la vida religiosa en la vida moderna que Barragán detectaba en su época, es probable que los ambientes religiosos que se experimentan en los espacios de sus casas, constituyeron ser un replanteamiento serio, profundo y existencial de los modos habitar en términos más genuinos y espirituales. Y finalmente, la postura ideológica de Régamey de que el arte sacro debía ser tradicional, aportó en la visión histórica de Barragán una actitud particular hacia la tradición de la disciplina, en el sentido de que el arte debía materializar el espíritu de aquella verdad que sustentaba la realidad cotidiana.

En los momentos en que Barragán explicaba su concepto de modernidad, precisaba que, para ser moderno, era imprescindible *seguir la tradición de hacer arquitectura contemporánea*. Así lo expresó en 1938, en un texto autógrafa en el que reflexionaba en torno a la condición moderna de la arquitectura en Estados Unidos y México.³⁷ En otra ocasión, Barragán coincidía con las ideas de Régamey en una conferencia que impartió en 1951 titulada *Jardines del Pedregal*, ante el California Council of Architects y la Sierra Nevada Regional en Coronado, California. En ella, Barragán hablaba sobre las influencias de arquitectos americanos como Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, el diseñador Raymond Loewy y cómo sus principios arquitectónicos se habían estudiado y aplicado a los problemas regionales de México. Decía Barragán lo siguiente: “deseamos que las casas y jardines que estamos diseñando muestren su modernidad, que estén realizadas de acuerdo a su época y en concordancia con el sitio, con el programa y con los materiales constructivos en cada caso.”³⁸

Para este entonces, Barragán había construido su Casa-Estudio (1947) y la Casa para los Prieto López (1949). Y en estas arquitecturas se expresaba una clara intención de *crear un ambiente moderno, ubicado en y como parte de México*, es decir, una tradición que logró incluir el legado cultural e histórico mexicano presente en el espíritu del momento –sin importar lo antiguo o lo moderno, lo clásico tradicional o la moda, tal como afirmaba Régamey– y las estrategias proyectuales espaciales y técnicas constructivas modernas.

De esta manera, si es verdad la hipótesis de que Barragán realizó las lecturas de Régamey en torno a la tradición del arte sacro moderno a principios de la década de los años cincuenta, seguramente confirmaron muchas de sus inquietudes que impulsaron a su obra hacia una arquitectura que sabe ser condescendiente de manera esencial con el legado histórico que la precede.

Como muestra de lo anterior, si nos adentramos a las obras que Barragán construyó a lo largo de la década de los años cuarenta, como la Casa E. Villaseñor (1940), la Casa-Ortega (1943), Casa-Estudio (1947) y la Casa Prieto López (1949) se deduce que fueron las primeras creaciones en las que hubo un esfuerzo por reinterpretar esencialmente el legado histórico de la arquitectura vernácula mexicana. En el primer caso, se observa desde un primer ángulo que la casa está resuelta a partir de un juego de volúmenes y terrazas simples, con aperturas de cerramientos mínimas y delimitadas. Sin

³⁶ Cfr. Ramírez Ugarte, 2000.

³⁷ Por estos años, la arquitectura de Barragán estaba influenciada plenamente por los principios de la arquitectura del Estilo Internacional. Ejemplo de ello son las Casas para dos familias (1936), la Casa Pizarro Suárez (1938), Las Casas de Figueroa Uriza (1940) o lo inmuebles ubicados en Melchor Ocampo (1936-1940), todas ellas localizadas en la Ciudad de México.

³⁸ Barragán, 2000, pág. 40.

embargo, desde un segundo ángulo, la fachada de la vivienda se resuelve bajo criterios de diseño que se apegan de forma literal a un lenguaje histórico.

Posteriormente, en la Casa-Estudio que Barragán construye en 1947, se aprecia un esfuerzo por reinterpretar la tradición histórica de la arquitectura mexicana. Sin embargo, aún prevalecieron detalles que se expresaban en un lenguaje arquitectónico fiel a la forma histórica desde donde fue extraída, como es el caso de la estructura de vigas de madera en las losas, los barandales en las terrazas y otras estructuras en voladizo en madera. No obstante, durante la década de los años cincuenta la obra de Barragán evolucionó a una arquitectura que encuentra un equilibrio tal que se materializa en ambientes modernos y cargados de una sustancia esencial histórica.

Prueba de ello es la forma en que Barragán re-interpreta el legado histórico de la técnica del vitral de las catedrales góticas en sus espacios domésticos. En la biblioteca personal resaltan aquellos ejemplares como *Les vitraux de la cathédrale de Chartres* (1926) de Y. Delaporte y *Les Cathédrales de France* (1925) de Auguste Rodin. Asimismo, destaca la revista *L'illustration* no. 4892 (1936), en el que dedicó sus páginas a un artículo escrito por Henri Clouzot, quien, a propósito de la significativa presencia de artesanos dedicados a la técnica de elaboración de vitrales en la *Exposición de Artes Decorativas de París en el año de 1925*, reflexionaba también en torno a la reincorporación de la técnica del vitral en la arquitectura sacra moderna.

En otras revistas como *L'art d'église: Revue des arts religieux et liturgiques*, 1954, no.2, Barragán colocó una serie de recortes referentes al mismo tema de la técnica del vitral. Los recortes muestran el trabajo de Henry Lee Willet para el templo metodista de Westwood en Los Ángeles. Asimismo, hay fotografías en el estudio de Heinigke & Smith, donde se aprecia el trabajo interdisciplinario con el artista Adolph Gottlieb. Más adelante, hay otros artículos como *Nueva Luz en los Templos: Modernos diseños reviven el arte del vitral*, y también *Un muro Luminoso*, donde se presenta un ejemplo de la iglesia católica de Corpus Christi en San Francisco, del arquitecto Mario Ciampi (Figura 7).

Figura 7. Recortes de revistas referentes a la técnica del vitral en la arquitectura moderna sacra hallados entre las páginas de *L'art d'église: Revue des arts religieux et liturgiques*, 1954, no.2



Fuente: Biblioteca personal de Luis Barragán. Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán

Resulta tentador establecer similitudes en el juego de luces y sombras al momento de comparar las imágenes de estos recortes de revistas con las fotos de los interiores de la Capilla de las Capuchinas en Tlalpan (Figura 8).

Figura 8. Interior de la Capilla de las Madres Capuchinas de Tlalpan, 1954-1959. Luis Barragán



Fuente: © Barragan Foundation, Switzerland / ProLitteris, Zürich, Switzerland. Fotografía: Armando Salas Portugal

Sin embargo, lo que sí podemos sostener es el impacto que tuvo la luz indirecta de la arquitectura gótica religiosa en la evolución de la obra de Barragán. Prueba de ello son los interiores de la Casa Gálvez (analizados previamente), La Casa Gilardi (1976) y la Casa Meyer (1979). En todas estas obras, los espacios domésticos se transfiguran en ambientes plásticos modernos, cargados de efectos lumínicos y cromáticos, pero al mismo tiempo remiten al usuario al pasado histórico al que pertenecen (Figura 9).

Figura 9. Imagen del interior de la Casa Gilardi, 1976. Luis Barragán



Fuente: © Barragan Foundation, Switzerland / ProLitteris, Zürich, Switzerland. Fotografía: Armando Salas Portugal

En este sentido, las ideas de Régamey abonaron en las convicciones de Barragán respecto a la inclusión del legado histórico cultural de la vida doméstica y su materialización a través de una arquitectura originada desde una visión atemporal o esencial del pasado. Es precisamente, como bien demostraba Matisse, aquella savia cuyas formas y modos de representación van evolucionando según la realidad.

En 1975 Damián Bayón le preguntaba a Barragán sobre la forma en que el legado de la arquitectura americana debía ser conservado por la arquitectura contemporánea. A esta pregunta, Barragán respondió: “Como espíritu, según lo que usted me acaba de preguntar, yo diría que hay que tener en cuenta la cantidad de belleza que representan esos muros, esos espacios, esas sombras. (...) “Obviamente, resulta que no podemos repetir nosotros esas formas, pero sí concentrarnos en analizar en qué consistía la esencia de lo agradable de esos jardines, de esas plazas, de esos espacios.”³⁹

7. Conclusiones

El interés de Barragán en el arte y la arquitectura sacra moderna formó parte del legado cultural que permitió reformular la obra del arquitecto mexicano en una arquitectura capaz de generar una empatía emocional con el usuario; una arquitectura que reincorporó la espiritualidad humana en los modos auténticos de habitar y una arquitectura que no nada más encarnó su realidad del momento, sino también aquella sustancia histórica que la precede. Cabe señalar que Barragán no fue el único en haber hallado estas resonancias del pensamiento estético y arquitectónico en el ámbito eclesiástico.

En la misma década de los años cincuenta, en el ámbito de la arquitectura americana y europea, es bien sabido el impacto que tuvo la introducción del pensamiento neo-escolástico en las principales universidades y centros de enseñanza de la arquitectura. En un artículo titulado *Conceptual Debts: Modern Architecture and Neo-Thomism in Postwar America*, Rajesh Heynickx⁴⁰ valora el papel que el filósofo neo-tomista francés Jacques Maritain tuvo en el ámbito académico americano en las áreas de la literatura y la filosofía. El impacto de la doctrina neo-tomista de Maritain en los mencionados círculos fue tal que, pronto arribaron a los grupos de la enseñanza de la arquitectura, donde figuras como Mies van der Rohe y Jean Labatut, fueron significativamente influenciados (Heynickx, 2017). Además, en el caso del arquitecto alemán, personajes como Romano Guardini y el arquitecto Rudolf Schwarz contribuyeron de manera importante en la posición crítica que mantuvo Mies van der Rohe desde los años treinta ante la arquitectura funcionalista. Y en el caso de Labatut, el impacto de las doctrinas filosóficas de Maritain contribuyeron en la redefinición de una arquitectura que se concibe desde la noción filosófica sobre el indivisible vínculo entre el cuerpo y el alma y el sentido fundamental de la arquitectura basada en la experiencia y su relación con el pasado.⁴¹

Similar a Mies Van der Rohe y Jean Labatut, Luis Barragán reformuló su arquitectura en términos donde se reivindica la vida espiritual del usuario en las formas del habitar, a través de un lenguaje que establece una empatía con sus emociones y con una visión atemporal de la disciplina. Su arquitectura fue una respuesta en un momento en que la humanidad había atravesado por los acontecimientos más trágicos y decadentes de la historia: La Segunda Guerra Mundial. De ahí que la obra de Barragán desarrollada en los años de la posguerra se construye a partir de estos puntos de referencia que en otros años la racionalidad humana había excluido y que, en su momento, lograron forjar una arquitectura que articuló la vida existencial del habitante de una manera más auténtica.

³⁹ Bayón, 2010, pág. 25.

⁴⁰ Cfr. Heynickx, 2017.

⁴¹ Cfr. Otero-Pailos, 2010.

Conflicto de intereses: El autor declara que no hay conflicto de intereses.

Bibliografía

Barragán, L. (2000). Gardens for Environment. Jardines del Pedregal (1951). En Riggen Martínez, A. (Ed.), *Luis Barragán: escritos y conversaciones* (pp. 36-40). El Escorial, España: El Croquis Editorial.

Bayón, D. (2010). Luis Barragán y el regreso a las fuentes. En Riggen Martínez, Antonio (Ed.), *Luis Barragán: escritos y conversaciones* (pp.96-102), El Escorial, España: El Croquis Editorial.

Benévolo, L. (2005). *Historia de la Arquitectura Moderna*. 8ª edición. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Beuchot, M. (2004). *El Tomismo en el México del siglo XX*. México D.F, México: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México. Universidad Iberoamericana.

Blancarte, R. (1992). *Historia de la Iglesia Católica en México*. México D.F., México: El Colegio Mexiquense. Fondo de Cultura Económica.

Carrasco, B. V. (2014). Imaginarios sociales y autenticidad: representaciones arquitectónicas de la cultura mexicana, en las nuevas ciudades turísticas. *ACE: Architecture, City and Environment*, 9(25), 103-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.9.25.3623>

Chevrot, C. (1938). *Retraite Pascale. L'Évangile au secours de notre infirmité*. Paris, Francia: Descellé de Brouwer.

Clouzot, H. (1936). Vitraux Modernes. *L'illustration: Noël 1936*, 94(4892), s.p..

Crippa, M. A. (2007). Romano Guardini y Marie-Alain Couturier. Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX. *Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* (pp.178-205). Ourense, España: Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea. DOI: <http://dx.doi.org/10.17979/aarc.2007.10.5023>

Curtis, William J. R. (1998). Lo general y lo local: Casa del arquitecto Enrique del Moral en la calle Francisco Ramírez, 5, Ciudad de México, 1948. En Burian R., E. (Ed.), *Modernidad y Arquitectura en México* (pp.117-128). Barcelona, España: Ediciones G. Gili, SA de CV.

Delaporte, Y. y Houvet, É. (1926). *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*. Chartes, Francia: E. Houvet Éditeur.

Delgado, J. (Ed). (1929). *Pensamientos de Marco Aurelio, Manual de Epicteto y Cuadro de Cebes*. París, Francia: Garnier.

Díaz, L. (2008). El liberalismo militante. En *Historia General de México. Obra preparada con el Centro de Estudios Históricos* (pp.585-631). México, D.F., México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.

Entrevista realizada por el autor del artículo al Arq. Juan Palomar Vereá en la ciudad de Guadalajara el 23 de marzo del 2012.

Fragmento del artículo *Les maitres à penser de la jeunesse d'aujourd'hui*, publicado en *Réalités: fémina-illustration*, en 1955. (62-68).

Fragmentos de los artículos *Le Corbusier's church: a new era?* de Siegfried Giedion; *La Méthode de Le Corbusier et la forme de la Chapelle de Ronchamp* de Ernesto N. Rogers y *L'Eglise de Notre-Dame du Haût à Ronchamp* de Le Corbusier encontrados en la revista *Casabella: Continuité. Revista Internazionale di architettura*, nov-dic (208), 1955.

Garcíadiego, J. (2016). *El fondo, la Casa y la introducción del pensamiento moderno en México*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Garibi Rivera, J. Arzobispo de Guadalajara. (1940). Carta que extiende a Luis Barragán.

Goeritz, M. (2007). Manifiesto de la Arquitectura Emocional. En Cuahonte, L. (compiladora), *El Eco de Mathias Goeritz* (pp.27-30). México D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Huxley, A. (1933). *Contrapunto*. Buenos Aires, Argentina: Sur.

Huxley, A. (1947). *Filosofía Perenne*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Heynickx, R. (2017). Conceptual Debts: Modern Architecture and Neo-Thomism in Postwar America. *The European Legacy*, 22(3), 258-277. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/10848770.2017.1288440>

Knox Shear, J. (1957). *Religious Buildings for Today*. New York, Estados Unidos: F.W. Dodge Corporation.

Lafuma, L. (1945). *Trois pensées inédites de Pascal*. París, Francia : Éditions Littéraires de France.

Marco Aurelio. (1945). *Soliloquios*. Barcelona, España: Montaner y Simón.

Mauriac, F. (1941). *Les pages immortelles de Pascal*. New.York, Estados Unidos : Éditions de la Maison Française.

Mercado, E.; Barrios, Y. Y. y Pérez, L. A. (2016). La permanencia de la población en centros históricos desde la percepción de los residentes. El centro histórico de Morelia como caso de estudio. *ACE: Architecture, City and Environment*, 11(31), 13-38. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.11.31.3735>

Mora Muro, J. I. (2018). Hacia un humanismo teocéntrico. La influencia de Jacques Maritain en México (1929-1955). *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 2, 103-106. Recuperado de <http://inflexiones.unam.mx/ojs/index.php/inflexiones/article/view/58>

Noelle, L. (1999). La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia. En XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, pp. 537-551. México, D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Otero-Pailos, Jorge. (2010). Eucharistic Architecture. En *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the rise of the Postmodern* (pp. 25-99). Mineapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Palomera Ugarte, L. (2007). La noción de cultura a través de los textos publicados en la revista *Bandera de Provincias*. *Estudios Sociales Nueva Época*, 22(1), 37-52. Recuperado de http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_37-52.pdf

Palomar Vereá, J. (2006). *Andrés Casillas de Alba*. Guadalajara, México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Palomar, M. (2002). Sobre Bandera de Provincias. *La Jornada Semanal*, no. 368 Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2002/03/24/sem-palomar.html>

Pascal, B. (1947). *Les Pensées*. París, Francia: La Bonne Complaine.

Pauly, D. (2008). *Barragán: l'espace et l'ombre, le mur et la couleur*. Basel, Suiza: Birkhäuser.

Pichard, J. (1953). *L'art sacré moderne*. París, Francia: Arthaud.

Pichard, J. (1960). *Les églises nouvelles à travers le monde*. París, Francia: Éditions des Deux Mondes.

Poniatowska, E. (2000). Luis Barragán. Entrevista. En Riggen, Antonio. *Luis Barragán: escritos y conversaciones* pp. 105-123. El Escorial, España: El Croquis Editorial.

Ramírez Ugarte, A. (2000). Los Jardines de Luis Barragán (1962). En Riggen Martínez, Antonio. *Luis Barragán: escritos y conversaciones* pp. 72-89. El Escorial, España: El Croquis Editorial.

Régamey, R. O. P. (1952). *Art Sacré aux XXe siècle?* París, Francia: Éditions du Cerf.

Rodin, A. (1925). *Les Cathédrales de France*. París, Francia: Librairie.

Rodman, S. (2000). Diario Mexicano. Los Conquistadores Conquistados (1958). En Riggen Martínez, Antonio. *Luis Barragán: escritos y conversaciones* pp. 69-71. El Escorial, España: El Croquis Editorial.

Romanell, P. (1952). *Making of the Mexican Mind: A study in recent Mexican Thought*. Lincoln, Nebraska, Estados Unidos: University of Nebraska Press.

Roulin, Dom E. (1938). *Nos églises: liturgie, architecture, mobilier, peinture et sculpture*. París, Francia: P. Letailleux.

Sanson, P. R. (1933). *Le souffrance et nous*. París, Francia: Flammarion.

Unamuno, M. de. (1912). *Del sentimiento trágico de la vida*. Cuarta Edición. Madrid, España: Renacimiento.

Verlaine, P. (1942). *Oeuvres poétiques: fêtes galantes, romances sans paroles parallèlement*. Buenos Aires, Argentina: Viau.

Williams Goldhagen, S. y Legault, R. (Ed). (2001). *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Montréal, Canadá: The Canadian Center for Architecture. The IMT Press.

Yáñez, E. (1996). *Arquitectura, teoría, diseño, contexto*. México, D.F., México: Editorial Limusa, S.A. de C.V. Grupo Noriega Editores.

Zanco, F. (Ed). (2001). *Luis Barragán. La Revolución Callada*. Barcelona, España: Skira, Barragan Foundation.

Zárraga, Á. (1943). Arte Religioso: Basílica Votiva de Sta. Juana de Arco en París, A. y G. Perret. *Arquitectura. Selección de arquitectura, urbanismo y decoración*, 14, 232-237.