

“La arquitectura integral de Antonio Attolini Lack”

Tesis de Maestría en Historia del Arte

Claudia Coatlicue Lasso Jiménez

Director de tesis: **Peter Krieger**

Sinodales: **Louise Noelle Gras Gas**
Iván San Martín Córdova
Alejandro Ochoa Vega
Rodolfo Silva Tamayo



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Agosto / 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México



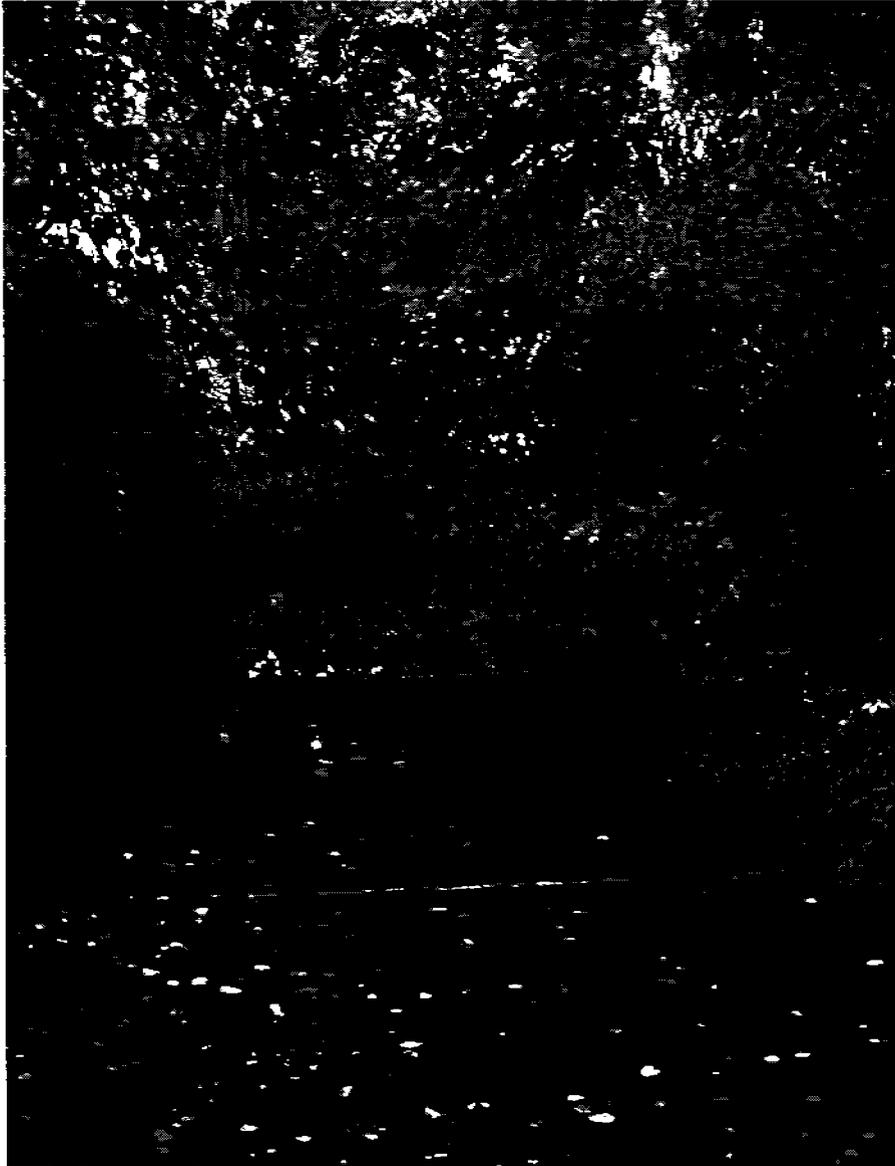
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Llueve en Contreras; la arquitectura es poesía.
Claudia Lasso Jiménez, 21 de Junio 2001.



1. Terraza en despacho de arquitectos, San Nicolás Totolapan.
Fotografía: Eduardo Dávila González.

ÍNDICE

	Pág.
I. Antecedentes de la investigación y agradecimientos -----	5
II. Introducción y planteamiento del problema -----	8
III. Aproximación biográfica -----	18
IV. Equipo de trabajo -----	36
V. Análisis-----	39
a) Influencia del <i>Estilo Internacional</i> -----	43
b) Incorporación de elementos del <i>Regionalismo</i> -----	66
1. Transición -----	66
2. Regionalismo Attoliniano -----	76
c) <i>Arquitectura Emocional</i> -----	97
d) Incorporación de elementos brutalistas -----	120
e) “Búsqueda de la esencialidad” -----	130

	Pág.
VI. Conclusiones -----	146
VII. Catálogo de obra -----	151
VIII. Currículum Vitae de Antonio Attolini Lack -----	190
IX. Anexo fotográfico de Proyectos sin realizar -----	199
X. Fuentes bibliográficas -----	204
XI. Fuentes hemerográficas -----	211
XII. Índice de imágenes -----	215

I. Antecedentes de la investigación y agradecimientos:

En 1999 ingresé a la Maestría en Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Durante el primer semestre asistí al curso que en ese momento impartía la **Dra. Lourdes Cruz González Franco**, sobre Arquitectura Contemporánea. En él tuve la oportunidad de conocer la obra del arquitecto Antonio Attolini Lack, y de llevar a cabo un primer acercamiento de análisis a una obra arquitectónica. También pude percatarme de que el campo de investigación en esta materia ofrece un atractivo espacio de participación. Se planteó así la posibilidad de circunscribir mi tema de tesis al ámbito de la Arquitectura Contemporánea en México.

La elección concreta de la obra de Antonio Attolini respondió a varias razones. En primer término, su trabajo me ha inspirado un gran entusiasmo desde las primeras diapositivas que conocí en clase (consistieron en particular en algunos aspectos de la Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal, y la papelería Lumen de Polanco). Este interés no ha disminuido a lo largo de todas las etapas posteriores en el desarrollo del trabajo, e incluso se ha fortalecido. Por otra parte, correspondió a mi orientación hacia el estudio de la producción artística actual en nuestro país. Y finalmente, no existía, ni existe hasta la fecha, un estudio sistemático que se ocupe de la trayectoria completa de este destacado arquitecto.

Perfilado así mi tema de estudio, hacía falta la aprobación del arquitecto en cuestión. Gracias a la orientación que tuvo a bien prestarme la **Lic. Louise Noelle Gras Gas**, fue posible ponerme en contacto con el arquitecto Attolini en forma directa, y concertar una cita para plantearle mis propósitos. Dada la excelencia de la trayectoria de la Lic. Gras en la materia, este apoyo fue un aliciente importante para iniciar la investigación.

El Maestro accedió desde la primera entrevista, asegurándome la disponibilidad de utilizar su archivo particular, y facilitarme todo el material, y apoyo necesarios. Cabe mencionar que un factor importante

para conseguir esta aprobación fue mi pertenencia a la Universidad Nacional.

Actualmente, esta magnífica disposición de parte del arquitecto Attolini ha derivado en una amistad que para mi es de lo más entrañable y afortunada, y que me ha brindado el privilegio de su cercanía humana, además de la experiencia de investigación en el terreno profesional.

Llegado este punto quiero también hacer referencia al equipo de trabajo del arquitecto, mismo que se compone actualmente de los arquitectos **Moisés Cedeño Rodríguez**, **Eduardo Dávila González**, y la secretaria **Cynthia Vázquez Perrusquía**; quienes a lo largo de todo el proceso de construcción de mi tesis (valga aquí la metáfora), me brindaron un compañerismo, y accesibilidad incondicionales. En forma particular aprecio el apoyo del arquitecto Cedeño, quien respalda leal, eficiente e ininterrumpidamente la producción del Maestro Attolini desde 1990. Su colaboración facilitó el desarrollo de este trabajo a lo largo de todas sus etapas.

También ha sido de vital importancia para esta investigación, el trabajo del arquitecto y fotógrafo **Alberto Moreno Guzmán**, quien colabora como fotógrafo en el despacho de Attolini desde 1983. Una buena parte del material gráfico de esta tesis fue tomado del archivo conformado por Moreno. Por esta razón quiero expresar mi sincero reconocimiento a su labor. Además, en la etapa postrera de la investigación, conversar con él me ayudó a despejar diversas dudas, y tuvo la gran gentileza de facilitarme material bibliográfico y hemerográfico que de otra forma habría sido inasequible.

Del mismo modo quiero hacer explícito mi agradecimiento hacia la Dirección General de Intercambio académico de la UNAM, y a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ); instituciones que me apoyaron económicamente con una beca para estudiantes de tiempo completo, durante el año 2000, a la cual tuve que renunciar cuando me integré como investigadora en el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), al año siguiente.

Desde el inicio del trabajo en julio de 1999, y hasta principios del 2004, conté de manera formal, incluso en términos administrativos, con la tutoría de la Dra. Lourdes Cruz González Franco. Sin embargo, frecuentes dificultades en la compatibilidad de horarios complicaron el trato, hasta determinarse la ruptura de dicha relación académica. No obstante, sería injusto dejar de expresar un reconocimiento a la seriedad y responsabilidad con que la Dra. Cruz desempeñó su tutoría durante esta etapa de avance en la investigación; así como hacer una mínima mención sobre la puntualidad, y pertinencia de sus comentarios.

En marzo de 2004 busqué la asesoría del **Dr. Peter Krieger**, para continuar el trabajo de tesis. Es necesario comentar que el establecimiento de esta relación tutorial me ha permitido acceder a un proceso de aprendizaje invaluable en mi desarrollo profesional. El dominio que el Dr. Krieger tiene sobre el campo, incentivó la naturaleza crítica del trabajo, y propicio una reflexión seria sobre el objeto de estudio. Todo ello elevó de manera notable la calidad de la investigación. La experiencia profesional del Dr. Krieger como investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y como docente en la Facultad de Arquitectura, y su dedicada atención en las diferentes revisiones del trabajo, han constituido un gran estímulo en la consecución de este propósito.

Ernesto Peñaloza Méndez, del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, me apoyó con la digitalización de imágenes de formato grande, y con préstamo bibliotecario a lo largo de toda la investigación; le agradezco su reiterada solidaridad fraterna.

Quiero mencionar también la ayuda prestada por **Eduardo Dávila González**, y **Leonardo Moad Quiróz**, del despacho del arquitecto Attolini quienes pusieron a mi disposición material ya digitalizado. Del Instituto Latinoamericano de la comunicación Educativa (ILCE) fue insustituible la disposición de **Marco Tulio Ángel** y de **Francisco Javier Escobar Bernal**, para llevar a cabo la digitalización de diapositivas e imágenes de formato pequeño. Conté asimismo con el apoyo técnico de **Fernando Hernández** del área de Reprografía, del Centro de Estudios Sobre la Universidad de la UNAM (CESU) para la digitalización de negativos de los cuales no dispuse de copias en papel, ni diapositivas. Así mismo quiero hacer un reconocimiento a los Diseñadores Gráficos **Jaime**

Lasso Jiménez y Daniel Cruz Fierro quienes me orientaron en el manejo de programas computacionales indispensables para el desarrollo de la tesis. En este marco, es justo mencionar igualmente los nombres de **Pablo Miranda Quevedo** y **Claude Constant**, quienes laboran respectivamente en las secciones de Publicaciones y Cómputo, del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE). Su ayuda fue fundamental para solucionar diversos aspectos prácticos del formato, ilustración, e impresión del documento completo.

Finalmente quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible el recorrido de distintas obras. En especial a quienes tuvieron la confianza de permitirme visitar sus casas propias, sin restricciones, y siempre con un trato familiar y gentil: Sra. **Maribel Gálvez**, familia **Gálvez**, Sra. **Adriana Mateos**, Arq. **Margarita García Cornejo** y sus padres, familia **Roel**, Lic. **Fausto Zapata** y su asistente **María Luisa Escobedo**, Sra. **Aurora de Riquer**, familia **Oliver Pesqueira**, Sra. **Ana Cantú**, Sres. **Sofía Guash** y **André Barrén**, Sra. **María de los Ángeles Andrade** y **Rodolfo Echeverría**, matrimonio **Fenton**; Sr. **Manuel Alonso** y esposa, y al Arq. **Luis Méndez Izquierdo**; Lic. **Francisco Xavier Gaxiola** y su esposa **Antonieta**.

A los padres normalmente debemos agradecer la posibilidad misma de la vida; la herencia y aprendizaje de talentos y capacidades. A los míos **Isabel Jiménez González**, y **Rigoberto Lasso Tiscareño** quiero agradecer, además, el apoyo moral, y material, que me han brindado incondicionalmente.

II. Introducción

El objetivo de este trabajo de tesis es el análisis de la propuesta artística desarrollada por el arquitecto **Antonio Attolini Lack**, en el marco de su desarrollo cronológico. La investigación abarca cinco décadas de su vida productiva; a partir de que finalizó su formación profesional, en agosto de 1955, hasta el año 2005, en que cierro la investigación. No se trata de un análisis arquitectónico que enfoque los aspectos técnico-constructivos, sino de una aproximación histórica y estética.

Las diferentes etapas de la investigación fueron develando ante mí un campo completamente desconocido. En primer lugar revisé la hemerografía referente al arquitecto Attolini que constaba en su propio despacho. En ella fui descubriendo una forma particular de observar esta actividad artística, en virtud de que se trataba prioritariamente de publicaciones especializadas. Los acercamientos que yo había tenido en mi formación como historiadora se centraban sobre la arquitectura colonial y, en menor medida sobre la etapa prehispánica. Particularmente durante mi Servicio Social, que desarrollé en torno al arte maya. Fui familiarizándome así con un lenguaje nuevo, que habría de servirme como herramienta para mi propio análisis de la obra attoliniana, y para su descripción.

La siguiente etapa fue la revisión completa del archivo del arquitecto. Debo confesar que el aprendizaje comenzó desde la forma correcta de desdoblar y volver a doblar un plano para guardarlo. Comprender en qué consiste una planta, un corte, un alzado. Ir entendiendo lo que está descrito gráficamente en el papel, fue un aprendizaje contundente que tuvo lugar en esta fase del trabajo. El catálogo que se incluye en la tesis fue estructurado con base en minuciosas notas tomadas a lo largo la revisión documental.

Sin lugar a dudas uno de los aspectos más enriquecedores de la investigación fue la lectura de textos sobre historia de la arquitectura. Abarcó el espectro completo del proceso, y continúa aportándome elementos críticos de análisis hasta el momento presente. Significó el acercamiento a diversas corrientes de creación arquitectónica, sus representantes destacados, las obras mismas a través de las cuales han ido expresándose inquietudes sucesivas en la evolución de este arte. La variedad de enfoques con los que un estudioso puede aproximarse a un objeto de esta naturaleza, podrían conducir a un laberinto, si desapareciera el hilo conductor que constituye el propio objeto de estudio. O sin la orientación adecuada de una persona versada en la materia.

Contando ya con cierto “conocimiento de causa”, me aboqué al trabajo de campo. Realizar visitas a las obras y entrevistas a los usuarios, constituyó uno de los aspectos más satisfactorios en la investigación: **El diálogo directo con el objeto de estudio.** Lo inicié gracias al propio arquitecto Attolini quien se prestó a que yo lo acompañara a sus recorridos de obra matutinos. Así pude observar las dinámicas cotidianas que se establecen con el equipo de trabajo,

y hacer preguntas *in situ* sobre cuestiones que me parecían difíciles de entender. Posteriormente visité por mi cuenta una serie de obras representativas de cada etapa, con base en un listado de clientes con los que el arquitecto aún mantiene contacto.

Planteamiento del problema

Antonio Attolini es conocido principalmente a nivel nacional entre los profesionistas del ramo, como una personalidad destacada, en virtud de su talento creativo, y de la alta calidad con que se desempeña. En lo personal, no es muy afecto al juego político, ni a promover relaciones sociales con fines de trabajo. Esta condición ha restringido sus posibilidades de contratar obra de carácter público con mayor resonancia. No obstante, en todos los estudios y recuentos recientes sobre arquitectura mexicana contemporánea se incluye su trabajo¹. También en el ámbito internacional, desde los años sesenta se ha dado a conocer su obra, a través de diversas publicaciones especializadas, principalmente en Europa y Norteamérica, aunque también en Japón².

¹ Véase Fernando González Gortázar; *La arquitectura Mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, pp. 221; Antonio Toca Fernández y Aníbal Figueroa Castrejón; *México Nueva arquitectura*, México, Gustavo Gili, 1991, pp. 14, 31-41; Louise Noelle Gras; *Arquitectos contemporáneos en México*, Trillas, 1989, pp. 20-21.

² * "Deux habitations au Mexique", *Architecture d'aujourd'hui*, Francia, mayo 1960; * "Mexico gardens" *Time*, Estados Unidos, marzo 1960; * "Lowering the walls"; *Sunset Architecture Magazine*, Estados Unidos, febrero 1976; Louise Noelle Gras, "Studio di architettura a San Nicolas Messico", *L'architettura cronache e storia*, Roma, Italia; noviembre 1982; Louise Noelle Gras "A monastery made of almost geometric shapes" *A.I.A. Journal*, Washington, agosto, 1983; "Modern mexican architecture", *Process Architecture*, Tokio, Japón, julio 1983; Clare Brass y Silvio Caputo, "Colores y rigidez geométricas" *Interni*, Italia, 1994; Louise Noelle Gras, "Antonio Attolini, pasión y oficio de la arquitectura", *Architecti*, Lisboa, Portugal, febrero 1993; entre otras. *las publicaciones marcadas con asterisco no indican el nombre del autor.



2. Attolini trabajando; 1 / XII / 2003

Fotografía: Eduardo Dávila González.

Generalmente se hace mención de su trayectoria como arquitecto, sin embargo, su propuesta artística no se reduce al diseño arquitectónico en sentido estricto, sino que se extiende al campo del diseño de ambientes, interiores y exteriores³:
(imágenes 3-6).

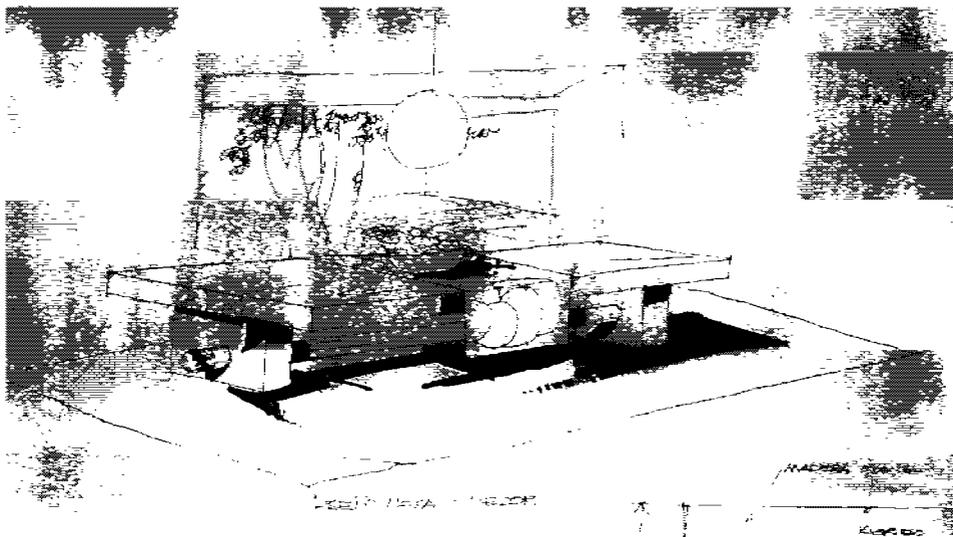
**“Todo tiene que ir de acuerdo con el espacio...
tiene que ir jugando con el espacio”⁴**

³ En su acepción más extensa la arquitectura incluye el diseño total del ambiente, desde el macro-nivel de la planeación y el diseño urbanos, y el paisaje, hasta el micro-nivel del diseño de muebles y objetos. Fuente: *The Grove dictionary of art*; artnet.com/library; página de la Artnet Worldwide Corporation; New York, N.Y.

⁴ Louise Noelle Gras; “Edificio para oficinas y comedor para una fábrica”; entrevista con Antonio Attolini; revista *Enlace: Restauración, Arquitectura y Diseño*, p. 14.



**3. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec / 1968 .
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**



4. Diseño para comedor / ca. 1973.



**5. Estancia, casa en Lerma, Estado de México / 1993;
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**

Esta es una característica conocida y comentada en relación a su trabajo⁵; misma que me fue posible corroborar durante la revisión de su archivo particular, y al conocer directamente sus obras. Las construcciones de Attolini contemplan los jardines o entornos, el diseño (artesanal, no industrial) de amueblado, y en los casos en que ha sido necesario, incluso el diseño gráfico de tipografías o logotipos. A través de esta concepción integral (holística), logra expresarse, en último término, su intención creativa. Al respecto cabe citar el análisis de Rodolfo Silva Tamayo acerca del Centro Lumen (Av. Toluca; D.F./ 1983), en el cual plantea:

“Hablar del mobiliario en esta obra, es hablar de un diseño integral del espacio; de la comprensión de la obra arquitectónica como una unidad en la cual el mobiliario viene a ser la continuidad de un concepto que busca responder a una esencia formal de las cosas.”⁶

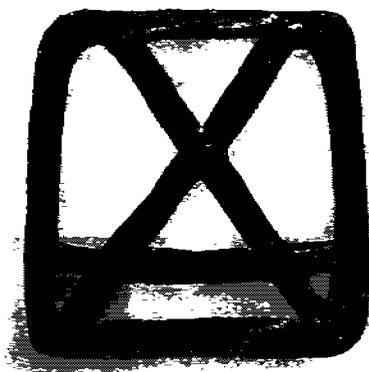
⁵ *Ibid.* En el artículo citado Louise Noelle especifica acerca de este punto: “El mobiliario y decoración se conciben como integrantes del proyecto arquitectónico”; p. 14. Igualmente en el estudio de Antonio Turatti Villarán y Rodolfo Silva Tamayo, se establece: “El mobiliario no queda al margen del concepto formal de la obra. Su concepción parte de la composición integral del espacio participando de su configuración a la vez de ser una extensión del lenguaje formal del autor.” Antonio Turatti y Rodolfo Silva: *Comedor para ejecutivos, Antonio Attolini Lack 1991*; p. 38.

⁶ Rodolfo Silva Tamayo; *El diseño arquitectónico y su enseñanza*; texto sin paginación.



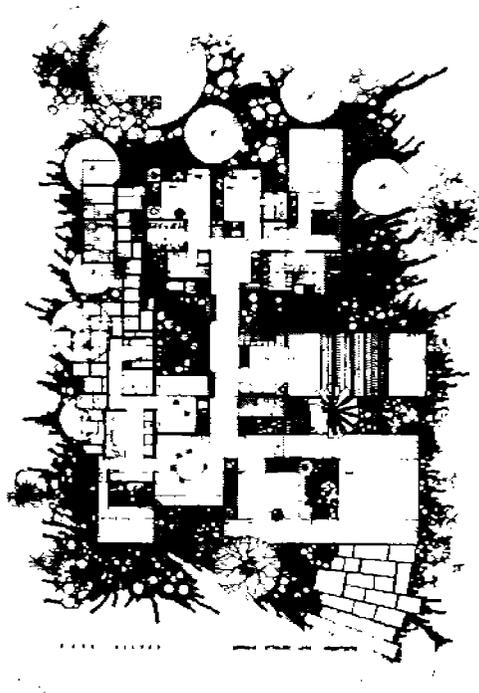
6. Diseño tipográfico para el área de criptas;
Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968;
Fotografía: Alberto Moreno.

El eje que estructura este trabajo es la observación de los aspectos formales de la obra de Attolini Lack. Me propongo describir las corrientes estilísticas en las que incursiona o llega a insertarse plenamente, el tipo de materiales que prefiere utilizar. Me ocupo también de la descripción de los rubros en los que se ha desenvuelto en el terreno arquitectónico (construcciones religiosas, casa habitación, comercios y oficinas), aunque tomo en cuenta igualmente su propuesta en el diseño artesanal (textiles, metales, madera, cuero y cerámica). Abordaré de manera tangencial la funcionalidad, integración a diferentes contextos, y durabilidad de las obras.



7. Sello para diseños artesanales.

Paralelamente me planteo la necesidad de interpretar, o hacer explícitos algunos aspectos subjetivos que determinan sustancialmente la propuesta artística. En este sentido, quizás lo más destacable, y por tanto digno de mencionarse desde ahora, es una intención manifiesta de exaltar los elementos naturales como expresión de vida. En la morfología attoliniana, tal intención se expresa a través del uso potencial de la luz, la presencia acústica y visual del agua, y toda la gama de elementos naturales al alcance; por ejemplo la frecuente intersección de jardineras interiores, y de ventanales hacia los espacios de jardín, que permitan tanto la vista, como la presencia oxigenante de vegetación. Esto ocurre desde su etapa primigenia (1955-1968 aproximadamente); como es posible observar en la siguiente planta arquitectónica:



8. Planta casa Gálvez; Jardines del Pedregal / 1959.

En una etapa más depurada de su propia morfología (posteriormente a la década de 1970), procura el uso de determinados materiales de construcción, lo menos industrializados posible (barro, madera, cerámica, textiles no sintéticos). En relación a ello, cabe mencionar que en sus

construcciones recientes, Attolini integra una pequeña placa con la leyenda:

“Esta casa fue hecha a mano”

En esa inquietud por exaltar el valor de lo viviente, radica la esencia más profunda del trabajo de Attolini. En conjugación con su “búsqueda de esencialidad arquitectónica” (como él mismo la denomina), produce una arquitectura de carácter espiritual, ya que evoca fuerzas creadoras originarias. La forma en que este carácter se hace perceptible en el recorrido de la obra arquitectónica es otro de los aspectos que procura dilucidar mi investigación.

Coincido con la idea de Rodolfo Silva Tamayo de que, en el caso de Antonio Attolini, hay que ver “la forma arquitectónica como interpretación individual.”⁷ En este sentido la abordo, desde el punto de vista de la Historia del Arte; es decir a partir de su carácter estético, pero tomando en consideración sus connotaciones histórico- sociales.

Con base en las consideraciones anteriores me planteé como objetivo principal de este trabajo, describir el proceso de evolución formal que se plasma en la obra de Attolini. Mi principal referente son las diversas corrientes arquitectónicas con las que su trabajo ha tenido contacto. La idea de investigación monográfica que manejo no restringe el campo de estudio al esquema de la vida y obra de un personaje, a modo de recuento. Por el contrario, he pretendido abordar aspectos sutiles del tema. Considero que la actividad de una persona, de un artista en este caso, puede alcanzar una dimensión muy vasta; solamente medible por su propia capacidad receptiva y creativa. Tampoco se trata de un análisis del contexto histórico o cultural en que se desenvuelve el personaje, por lo que no se intenta explicar este contexto en todas sus facetas, sino únicamente en su relación con el objeto de estudio. Así, he intentado abarcar diversos aspectos que involucran la actividad de un arquitecto; su propuesta personal, su trabajo docente, su papel dentro del contexto actual de la arquitectura en México. Es decir, siempre considerándolo en interacción con el mundo que le rodea.

⁷ Rodolfo Silva Tamayo; *Op. Cit.* s/p.

Por esta razón han sido tomados en cuenta aspectos biográficos (su historia personal), la relación con su equipo de trabajo, y de manera destacada los gustos e influencias que pueden rastrearse en la evidencia material que constituye su trabajo.

Como objetivos secundarios me planteé:

- observar los efectos que el tipo de arquitectura creada por Attolini tiene sobre la vida de las personas que usan sus obras.
- Conocer el o los motivos de su preferencia por lo vernáculo, por lo natural. ¿Cómo deriva ello en un interés por lo místico?
- Develar las elecciones subyacentes a sus planteamientos artísticos. ¿Por qué elige tal colorido, material, o textura?, ¿por qué determinada volumetría en una fachada, determinado desnivel del suelo o altura de techumbre?, ¿Qué lo lleva a determinar la dosis de presencia natural en contrapeso con la geometría de una construcción?

La hipótesis original que motivó mi investigación fue la certeza de que la arquitectura de Antonio Attolini logró consolidar una tipología netamente mexicana/contemporánea; integrando elementos de diversas corrientes y elevándose por encima de clichés *mexicanistas*. Attolini ha sido un arquitecto pionero dentro del contexto de la arquitectura contemporánea en México, y su propuesta formal no se reduce a recrear o interpretar corrientes más o menos en boga. Desde sus primeros trabajos Attolini ha manifestado un espíritu de innovación que sitúa su trabajo en la vanguardia.

Su innegable vínculo con la tradición local da pie a una segunda hipótesis que también resulta fundamental en este trabajo: La propuesta morfológica de Attolini Lack plantea una dialéctica, según la cual tiene cabida una naturaleza transformadora del quehacer arquitectónico, conservando respeto y apego a formas tradicionales, intrínsecas en la idiosincrasia predominante en el país.

III. Aproximación biográfica.

José Antonio Attolini Lack nació en Villa Ahumada, Chihuahua, el 24 de abril de 1931. Sus apellidos son de origen italiano y suizo. Por la vía paterna, su abuelo fue un joyero nacido en Módena, Italia, quien se vio forzado a emigrar durante el proceso de unificación italiano, a causa de su identificación con el carbonarismo⁸. Inicialmente viajó a Argentina, en donde le recomendaron ampliamente las tierras del norte de México, como idóneas para desarrollar dos actividades productivas a las que él soñaba dedicarse. Así, se instaló en Chihuahua para comenzar a forjar su destino como ganadero y agricultor; actividades que heredó a sus hijos y buena parte de sus nietos. Por el lado materno, fue su bisabuelo Andrés Eppen, quien había nacido en Suiza, y emigrado a la ciudad de México en función de su trabajo en una casa de bolsa alemana. Precisamente en ese trabajo le ofrecieron hacerse cargo de cinco ranchos algodoneros que debían ser embargados, cerca de la región de La Laguna. Andrés Eppen accedió, y se trasladó a esa zona, donde se casó (con la indígena de origen apache, Antonia Zúñiga). Fue fundador de la actual ciudad de Torreón, Coahuila. De allí es originaria la Sra. María Lack Eppen, madre de Antonio Attolini, y de siete hijos más.

⁸ El movimiento Carbonario luchó por la transformación de Italia en una República. Tiene su origen en una sociedad secreta; probablemente rama masónica que se conformó en Nápoles para luchar contra la dominación napoleónica (1807- 1812). En años posteriores también actuó contra la dominación austriaca en varias zonas de Italia (Romaña, Piamonte, etc.). A partir de 1831 la mayor parte de sus integrantes pasaron a formar parte de la agrupación fundada por Giuseppe Mazzini (revolucionario italiano), llamada "Joven Italia". Posteriormente el movimiento se extendió por Francia y España, entre los opositores de Napoleón; Duggan, Christopher; *Historia de Italia*; pp. 137-152.



9. Con su padre en el Centro de Cd. Juárez
ca. 1948.

El padre de Antonio Attolini se llamó Alfredo Attolini D’Lucca, fue un hombre dedicado al cultivo algodón en pequeña escala, (con la Reforma Agraria se restringió esta actividad a la pequeña propiedad), y en menor medida también dedicado a la ganadería. Su hijo lo recuerda como una persona “elegante, muy fino en su hablar y ante todo sumamente honesto”⁹. Tenía interés por el arte, lo cual facilitó que desde muy pequeño Antonio Attolini tuviera acceso a libros de pintura y escultura, y pudiera conocer la obra de Miguel Ángel, Tintoretto, y Diego Rivera entre otros.

La familia Attolini Lack, solventó con restricciones y dificultades, la formación profesional del propio Antonio, y de su hermano Oscar (Ingeniero Civil), quienes decidieron apartarse de la vida rural. Antonio Attolini realizó todos sus estudios, desde la primaria, en la Ciudad de México; ya que como él afirma: “Juárez [la ciudad más cercana] era un pueblo; no había escuela.”¹⁰ Él mismo contribuyó a financiar sus estudios,

⁹ Conversación con Antonio Attolini Lack; 11 de mayo de 2006.

¹⁰ Conversación con Antonio Attolini; otoño, 2003.

por medio de trabajos eventuales, e incluso apoyó económicamente a su familia.

Cursó primaria, secundaria y preparatoria en el Centro Universitario México, definiendo su vocación desde joven (“me interesaba construir”¹¹). Esta franca inclinación se combinó con una inquietud innata por la creación artística (dibujo, composición); le interesaba llevar a cabo sus propios diseños o proyectos. De manera que se orientó definitivamente hacia la carrera de Arquitecto.



10. Antonio Attolini disfrazado de Simón Bolívar con Viguri; “Desfile de perros” (novatada de los estudiantes de Arquitectura) / 1949.

Sus estudios profesionales los llevó a cabo en la UNAM, conservando desde entonces gran estima hacia la Institución, sus estudiantes y académicos. Asistió a la Escuela Nacional de Arquitectura en la Antigua Academia de San Carlos, en el Centro Histórico de la capital, donde comenzó a impregnarse de los estilos históricos en la arquitectura mexicana. Haber realizado su formación profesional, en un entorno tan rico arquitectónicamente, cargado de significados históricos y visuales, fue

¹¹ *Ibidem.*

un hecho emblemático en el *gusto* y el *estilo* que comenzaba a fraguarse desde entonces. Tuvo, así mismo, el privilegio de contar con destacados profesores como José Villagrán García, Alonso Mariscal Abascal, Bernardo Calderón Cabrera, Francisco Centeno de Ita, Carlos María Lazo del Pino y Rafael Farías Arce, quien fue su primer maestro de composición. Attolini recuerda particularmente a Francisco J. Serrano como maestro de dibujo y a Roberto Álvarez Espinoza por su curso de “Edificios en la Arquitectura”, en cuyas clases iba llenando el pizarrón de magníficos dibujos de edificios *clásicos* en la historia de la arquitectura, como la Basílica de San Marcos (Venecia) o la Plaza de San Pedro (Roma). A través de ellos exaltaba la imaginación de sus estudiantes; sembrando importantes estímulos para su formación.



11. Taller en San Carlos, hacia 1950.

Es interesante observar que Attolini tuvo maestros con perfiles muy diversos. Carlos Lazo y José Villagrán desarrollaron con fuerza su práctica arquitectónica; de hecho fueron importantes impulsores de nuevas tendencias en nuestro país.¹² En cambio otros de sus maestros se dedicaron casi por completo a la docencia. Probablemente el mejor ejemplo de ello sea Francisco Centeno, quien desempeñó el cargo de Director de la Facultad de arquitectura, al establecerse su autonomía en 1929. En cuanto a rasgos de personalidad que hayan influenciado al joven Attolini Lack en la conformación de su propio carácter, franco y clacisista, los resultados de

¹² Lazo del Pino impulsó el desarrollo de la Arquitectura Moderna a través de la gerencia durante la edificación de Ciudad Universitaria. Mientras que Villagrán tuvo ocasión de aplicar y generalizar los principios funcionalistas en los ramos educativo y hospitalario.

mis indagaciones señalan que tuvieron mayor importancia las figuras de Francisco Artigas, principalmente, y de Manuel Parra Mercado; es decir aquellos con los que Attolini trabajó directamente. Ambos influenciaron también su lenguaje arquitectónico. Otra imagen entrañable para Attolini es sin duda la de Vladimir Kaspé, a quien trató personalmente, además de conocer y admirar su obra arquitectónica; y acerca del cual escribió:

“En sus clases había una asistencia total, pues cada una de ellas era interesantísima. Con el transcurso del tiempo, él sería el motivador de mi gran amor por la arquitectura. Sus conceptos claros y sabios... despertaron en mi el interés por estudiar a Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Eric Mendelsohn, Dominikus Bohm, Oscar Niemeyer y Richard Neutra, citados frecuentemente en sus clases, donde también pude aproximarme a Ruskin, Mahler, Albert Camus y sobre todo, a las maravillosas construcciones de la Grecia clásica”¹³

En 1955 presentó examen profesional en la recién inaugurada Ciudad Universitaria, aunque no le correspondió asistir a clases en la nueva Facultad de Arquitectura, a la que considera “espantosa”. Al interrogarlo sobre el motivo de tal descalificación me respondió que la escuela promueve el individualismo y no el trabajo de grupo. Esto puede verse desde su conformación arquitectónica en el hecho de que no tenga patio: “en San Carlos las mejores clases se daban en los corredores entre los mismos alumnos.”¹⁴

Su tesis fue un proyecto de Panteón Vertical en la Ciudad de México; obra que no se construyó, ni tuvo mayor trascendencia en su carrera, ya que Attolini no volvió a proyectar en un rubro semejante. Sin embargo es importante destacar que se trató de un proyecto sumamente novedoso en ese tiempo, ya que en México no existía ningún antecedente.

¹³ Antonio Attolini Lack; “Palabras”; en Louise Noelle Gras; *Vladimir Kaspé; reflexión y compromiso*; p. 11.

¹⁴ Conversación con Antonio Attolini Lack; octubre de 2005.

Al término de su carrera, contrajo matrimonio con Carmen Pesqueira Oléa, con quien formó una familia de 8 hijos, la cual es médula constitutiva de sus ocupaciones e intereses personales. Comparte con ellos una devoción religiosa apegada al Catolicismo. A lo largo de su vida, ha encaminado talento, y esfuerzo profesionales a otorgarles un vasto patrimonio, así económico como cultural.



12. Antonio Attolini Lack con Carmen Pesqueira de Attolini / 1973.

Hacia el final de la carrera su compañero de estudios, Fernando Cruz Paredes, le presentó al arquitecto Francisco Artigas con quien trabajaba. Attolini estableció una buena relación con Artigas desde el principio, lo cual facilitó que al egresar de la Facultad, colaborara durante año y medio en el taller de este arquitecto quien ya gozaba de prestigio en el medio. La relación devino en una profunda amistad que perduró hasta la muerte del arquitecto Artigas; acaecida en 1999.

La influencia que Attolini recibe de Artigas es diversa y perdurable. Influyó en la edificación de su carácter personal, y por tanto en su arquitectura. Dos aspectos clave en este sentido son el aprecio por la naturaleza, y la importancia del sentimiento religioso.

“Para Artigas, tanto su talento natural como su generosa lista de clientes eran un obsequio providencial...Perfeccionismo y entrega eran la manera de

corresponder un compromiso mayor con Dios que con su cliente mismo.”¹⁵

Otros aspectos que podemos señalar como aprendidos de Francisco Artigas en los primeros años de experiencia profesional de Attolini, son “el carácter artesanal que estaba presente desde los inicios del proceso constructivo... y una disciplinada pasión por el detalle y los cuidadosos acabados.”¹⁶

Así mismo Attolini colaboró en el taller de Manuel Parra Mercado, de Luis Cuevas Barrera y de Manuel González Rul. De Parra asimila interesantes ideas referentes a la conformación espacial. Más adelante, al abordar la transición de Attolini hacia el Regionalismo retomaremos la figura de este arquitecto con mayor precisión.

En poco tiempo Attolini comenzó a trabajar por su cuenta. Durante un breve periodo en colaboración con su compañero Fernando Cruz Paredes, con quien construyó solamente tres casas en el Pedregal de San Ángel; adoptando el *Estilo internacional*. A continuación Attolini estableció su primer despacho en la calle de Morena # 207, en la Colonia del Valle.



¹⁵ Alejandro Aptilon; “La arquitectura como ofrenda”; *Arquine, Revista internacional de Arquitectura*; México, Otoño de 2000; p. 55

¹⁶ *Ibid*; p. 56

**13. Antonio Attolini en su despacho de Morena,
Col. del Valle; c. 1957.**

Durante el Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en la ciudad de México hacia 1958, estableció contacto con el arquitecto austriaco (emigrado a los Estados Unidos), Richard Neutra¹⁷, quien le propuso ir a radicar a Los Ángeles para trabajar en su despacho. En el contexto general de la arquitectura contemporánea, Neutra fue una personalidad sumamente destacada. Su obra es representativa de un periodo clave en la evolución arquitectónica norteamericana, promotor propiamente del Movimiento Moderno; de manera que aquella oferta significó un gran reconocimiento a la capacidad de un joven arquitecto como entonces era Antonio Attolini.

Attolini prefirió jugar su propia suerte, quedándose en México, y respecto a su decisión comenta: “Si me hubiera ido, hubiera sido solamente un arquitecto detrás de otro gran arquitecto”¹⁸. No obstante, es indudable que el trabajo de Neutra influyó notablemente en la primera etapa de la producción independiente de Attolini, muy apegada como veremos, a la norma del *Estilo internacional*.

Respecto a sus viajes vale la pena destacar que, en la década del 70 fue por primera vez a España, donde el conocimiento directo de la arquitectura morisca robusteció su repertorio referente al uso de la luz, y del agua como componentes arquitectónicos, al igual que motivó su gusto por los espacios jardinados. De España también hay que mencionar la obra del escultor Eduardo Chillida, que Attolini aprecia profundamente. Es una coincidencia interesante que Chillida inició la carrera de arquitectura en Madrid, aunque sin terminarla.¹⁹ La libertad de formas abstractas del escultor vasco, en combinación con la rudeza de los materiales sobre los que trabaja (piedra y metales generalmente²⁰), resuenan como un eco en el

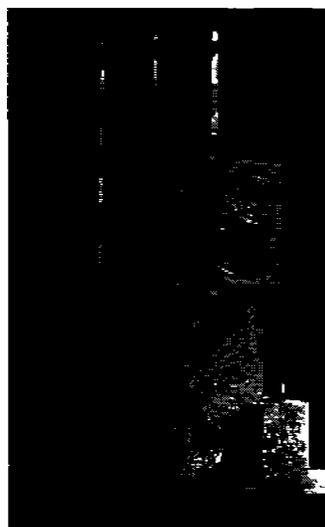
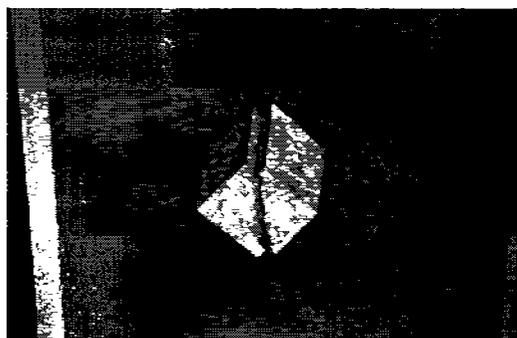
¹⁷ “Richard Neutra fue un pionero al trasladar elementos de la arquitectura europea a un idioma nativo”; Jürgen Joedicke; *A history of modern architecture*; (traducción libre) p. 228.

¹⁸ Entrevista con Antonio Attolini Lack; marzo de 1999.

¹⁹ Peter Krieger; “El herrero Eduardo Chillida (1924-2002)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; p. 171.

²⁰ “Cuando regresó a su ciudad natal San Sebastián en 1951, el herrero Manuel Illaramendi le enseñó cómo trabajar con una materia dura y resistente las imaginaciones

contexto attoliniano. Materiales crudos, originarios o desnudos (con mínimo tratamiento artificial), se integran al conjunto arquitectónico como elementos pensados para ser sugestivos y provocar la sensibilidad del habitante.



**14. Proyecto de fuente para Conjunto Residencial de Cuesta Bella;
Perspectiva en tinta: Antonio Attolini Lack.**

**15. Sagrario de la Iglesia de la Santa Cruz / 1968.
Fotografía: Alberto Moreno.**



artísticas. Aunque Chillida, durante su carrera, formó esculturas en madera, barro, alabastro, granito, y hormigón, la fragua se convirtió en *el* lugar de su creatividad estética” *Ibidem*; p. 171.

**16. Fuente en proceso de construcción para casa en Cerrada de Lombardía;
Olivar de los Padres / 2001.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**

Por último mencionaré otro elemento determinante que moldeó la sensibilidad de Attolini a partir de sus viajes. Se trata de la arquitectura conventual del siglo XVI mexicano, cuya expresividad formal (monumentalidad), y austeridad, le han atraído permanentemente. Attolini ha aprendido de ella en recorridos a lo largo de la República Mexicana, pero identifica de modo especial, los conventos de Jalpan (Sierra Gorda de Querétaro), Acolman (Estado de México), Atotonilco (Hidalgo), Huaquechula (Puebla), Yanhuitlan (Oaxaca).²¹



**17. Aspectos diversos del Convento de Atotonilco, Hidalgo; siglo XVI.
Fotografías: Antonio Attolini Lack.**

²¹ *Ibidem.*



18. Convento de Actopan, Hidalgo; S. XVI.
19. Casa habitación en Ampliación Jardines del Pedregal / 1972.
Fotografías: Antonio Attolini Lack.

El elemento que considero más importante entre los que adopta de tales construcciones, es el uso cenital de la luz. En estos conventos la luz entra a través de vanos (puertas y ventanas), y de patios, mismos que constituían un importante recurso en este sentido. Attolini procura inundaciones de luz, igualmente por medio de patios y ventanales (imagen 20), e incorpora como fuentes lumínicas terrazas y tragaluces. En el desarrollo de casas habitación, donde la intimidad proporciona las prerrogativas necesarias para plantear soluciones drásticas a la espacialidad. Por ejemplo me refiero a extremas dobles alturas, con tragaluces a todo lo largo de los muros, o enormes vanos abiertos hacia terrazas, que en espacios públicos podrían resultar caprichosas o fuera de contexto. De hecho la gran altura de los ventanales puede resultar en una desventaja práctica; en los casos en que estas se cubren con cortinas, y no con postigos de madera, es sumamente difícil abrirlas y cerrarlas. Es una experiencia común por ejemplo en el Despacho de Arquitectos. Quizás habría que medir más de dos metros de altura (como el mismo arquitecto) para manejar con facilidad los cortineros manuales.

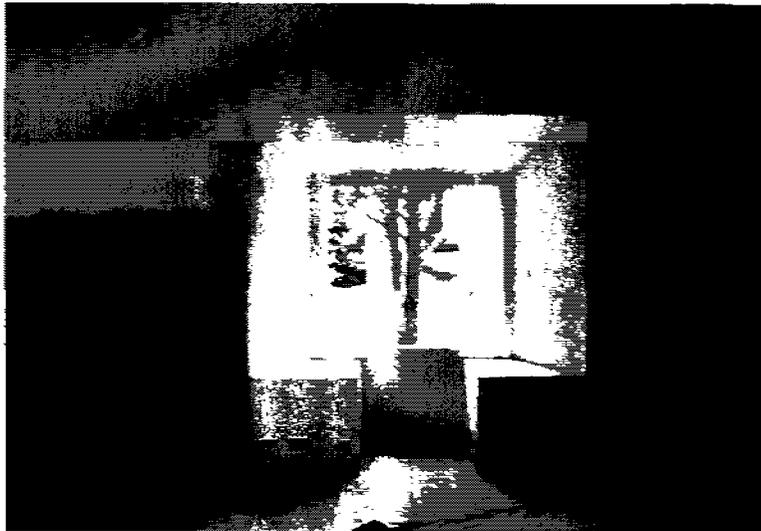


**20. Recámara principal en obra; Cañada # 130,
Jardines del Pedregal / 2003.
Fotografía Claudia Lasso Jiménez.**

Con relación a ello cabe mencionar que Attolini ha incorporado ventanas con bancas adosadas, inspiradas en las ventanas/reclinatorio, que son características de la arquitectura religiosa del siglo XVI novohispano (imágenes 21 y 22).. Su incorporación dentro del contexto de misticismo que hemos señalado no es gratuita. Este tipo de ventanas son utilizadas como símbolos de religiosidad, pero como símbolos vivos, ya que en sí mismas constituyen una propuesta permanente de contemplación hacia la naturaleza, de devoción religiosa, o incluso de oración.



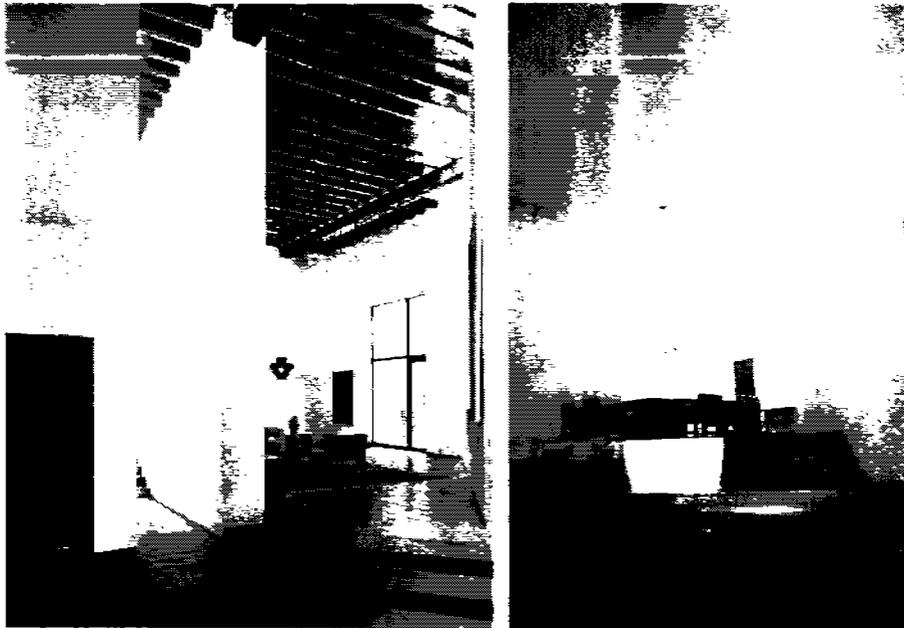
**21. Convento de Acolman, Estado de México; siglo XVI.
Fotografía: Antonio Attolini Lack.**



**22. Casa en Lerma, Estado de México / 1993;
Fotografía: Moisés Cedeño Rodríguez.**

Otro factor que tiene origen en la arquitectura virreinal, y que ejerce especial fascinación sobre este arquitecto, son las altas techumbres, comunes a toda la arquitectura religiosa (imágenes 21 y 22) . En las construcciones de Attolini, las dobles alturas parecen buscar un cauce de expresión a escala. Las instala por ejemplo, en los privados de algunas oficinas; y son casi una norma general en las

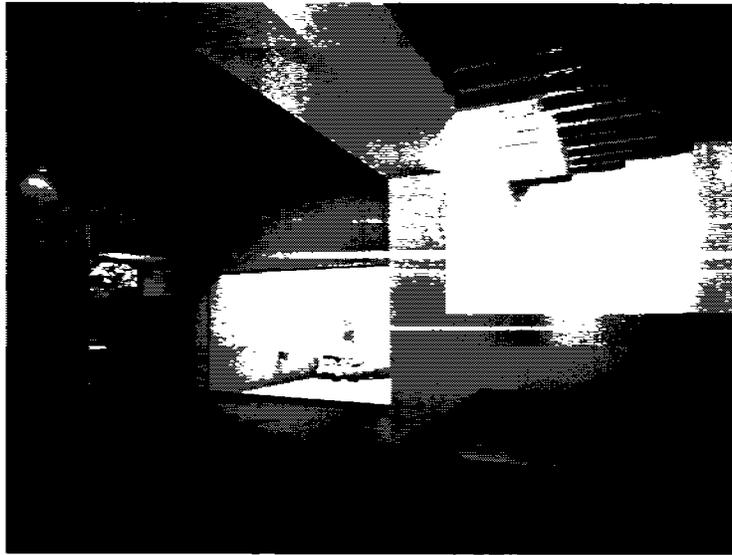
estancias de sus diferentes casas; incluyendo a las de menor tamaño. Retomando el aspecto funcional de estas altas techumbres, me parece importante recopilar el comentario reiterado por varias de las amas de casa entrevistadas, quienes se quejaron de las dificultades para cambiar un foco, o limpiar determinadas partes de la casa.



**23. Casa habitación en San Ángel In /1990.
Fotografía: Alberto Moreno.**

**24. Oficina privada; Centro Lumen Av. Toluca / 1983.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**

La robustez en muros es un tercer elemento a observar como reminiscencia virreinal en la arquitectura de Attolini (imagen 25). Tanto en construcciones comerciales, como en viviendas, es una característica común que lo relaciona en forma directa con la *escuela barraganiana*. Le interesan también los contrafuertes, y los construye como apoyos reales, no solamente a modo de ornamento.



25. Vestíbulo del despacho de arquitectos en Contreras / 1978.

Fotografía: Alberto Moreno.

Otro componente arquitectónico que Attolini retomó específicamente de las casas y haciendas coloniales, es la utilidad de patios que incorpora a diferentes ámbitos, o que incluso llegan a ser un elemento central en torno al cual se organiza el resto del edificio (imagen 26). A continuación se muestra un ejemplo de ello. Attolini redondea el tono vernáculo del conjunto incorporando una escalinata, casi idéntica a la que se muestra posteriormente (imagen 27).



**26. Patio interior; casa en San Ángel In / 1990.
Fotografía: Alberto Moreno.**



27. Patio interior y escalera en San Miguel de Allende/ c. 1970

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

Como otros reconocidos arquitectos de nuestro país²², Attolini tampoco ha podido escapar a la atracción de la arquitectura precolombina, de manera que es posible observar algunos aspectos de ella en su obra. Por ejemplo el uso de pórticos adintelados, que fueron frecuentes en la arquitectura maya; la tendencia a crear emplazamientos amplios con desniveles, o escalonados, al estilo de las plazas teotihuacanas (imágenes 28 y 29), o la percepción de conjunto que imponen sitios como Monte Albán. Pero definitivamente estos recursos son escasos. Es mucho más clara la presencia de una fisonomía colonial. Probablemente su ideología católica lo hace identificarse más con la arquitectura religiosa del virreinato, y no con la de los centros ceremoniales precolombinos.

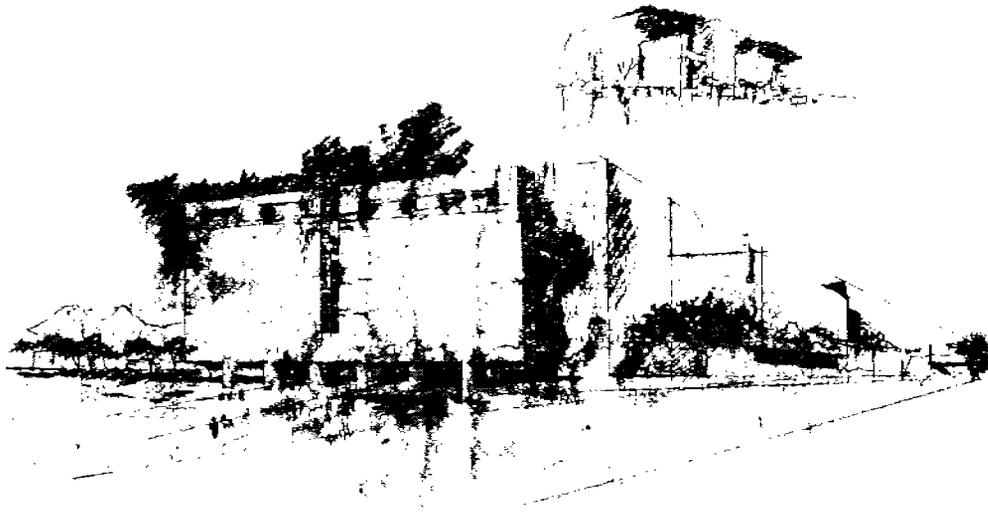
²² Son los casos de Ricardo de Robina, Agustín Hernández y Alberto T. Arai entre otros.



**28. Terraza y jardín; Clavel # 14, San Jerónimo / 1989.
Fotografía: Alberto Moreno.**



**29. Oficina de bienes raíces; Paseo del Pedregal y Lava/ 1971.
Fotografía: Antonio Attolini Lack.**



**28. Incursiones de influencia prehispánica.
Croquis del Centro de Convenciones de Oaxaca.
(Proyecto sin realizar / 1998)**

En el campo de la docencia el arquitecto Attolini tiene una extensa trayectoria. En la U.N.A.M. comenzó a impartir el taller de Dibujo de Composición desde 1955. En 1960, participó en la elaboración del plan de estudios de esa materia durante su reforma. Por otra parte, ha asesorado un promedio de 120 tesis de Licenciatura.

“Empecé a dar clases desde que salí de la carrera. Le tengo un gran cariño a la Universidad; soy de los que piensan que de la Universidad han salido los mejores profesionistas en todos los campos...creo que es parte de mi vida estar en la Universidad. Los muchachos creen que ellos ganan, el que gana soy yo.”²³

Igualmente es titular del Taller de Diseño en la Universidad La Salle desde 1971. En esta institución fue nombrado Profesor Emérito en 1994, y al año siguiente la Asociación de Arquitectos Mexicanos le otorgó el título de Maestro Emérito de la Academia Nacional de Arquitectura.²⁴

²³Entrevista con Antonio Attolini; marzo de 1999.

²⁴ También la Universidad Anahuac del Sur dedicó la Conferencia- Homenaje en mayo de 1999 en virtud de las colaboraciones que ocasionalmente Attolini ha llevado a cabo como docente. En la Universidad La Salle se realizó un emotivo homenaje, en noviembre

IV. Equipo de trabajo:

En la labor de todo arquitecto es fundamental la participación eficiente de cada integrante de su equipo de trabajo. El caso de Antonio Attolini no es en modo alguno excepcional, ya que mantiene sólidas relaciones con las personas que lo conforman. Hay que hacer notar que el arquitecto Attolini ha establecido siempre un trato cálido y humano, por lo que es recompensado con el respeto y afecto profundos de parte de todas estas personas, que son en toda medida indispensables para el desarrollo de sus actividades.

En primer lugar quiero destacar el apoyo diligente del Arquitecto Moisés Cedeño Rodríguez, quien fuera alumno de Attolini en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, y comenzó a desempeñarse como dibujante y maquetista en su taller, en 1990. En virtud de su particular disposición y capacidad, el arquitecto Cedeño actualmente desempeña también las tareas de residente de obra y administrador del despacho. Huelga decir que la experiencia que el arquitecto Cedeño ha adquirido a lo largo de más de quince años de práctica profesional lo han dotado de una serie de herramientas invaluable. Además de la entrañable relación de amistad y respeto que le une a su maestro.

El arquitecto Eduardo Dávila González, egresado de la Universidad Anahuac, colabora también desde 1996 en el despacho de arquitectos; desempeñando con asiduidad y talento creativo las tareas de maquetista, proyectista y dibujante. Tiene también a su cargo el desarrollo de los proyectos a nivel de cómputo.

A lo largo del tiempo, Attolini ha contado con el apoyo de otros estimables arquitectos entre los cuales quiero destacar a Raúl Vázquez Benítez quien realizara las funciones de residente de obra, dibujante y administrador durante el extenso periodo que va de 1963 hasta 1992. Durante esa etapa Attolini llegó a tener más de una decena de obras simultáneamente. Actualmente el arquitecto Vázquez desempeña cargos administrativos y de

de 2003, y existe el interés por parte del Departamento de arquitectura por llevar a cabo una publicación monográfica sobre su obra.

docencia en la Universidades La Salle, e Intercontinental. Además de haber proyectado y realizado obra por su cuenta.

También es importante mencionar al arq. Armando Ruiz Morales, quien trabajó con Attolini intermitentemente entre 1988 y el año 2000. El arquitecto Ruiz es hoy profesor titular en la Facultad de Arquitectura de la U.N.A.M., donde imparte diversas materias relacionadas con el dibujo de composición, mismas que aprendió con Antonio Attolini como maestro. El arquitecto llegó a confiarle incluso el desarrollo de algunas perspectivas, entre otras tareas propias de los dibujantes del despacho. Así mismo, tuve la oportunidad de conocer al arquitecto Leonardo Moad Quiróz, a Erica Baranda Rochín y a Norma Deyanira Yarza Barrón quienes han colaborado como dibujantes durante el periodo transcurrido desde que conozco al arquitecto; es decir desde julio de 1999. Todos ellos continúan su desarrollo profesional ya sea en estudios de posgrado, o en despachos independientes al del arquitecto Attolini.

Cabe mencionar igualmente a otros arquitectos que han colaborado con Attolini a quienes no tuve ocasión de conocer personalmente, como son Francisco García Attolini, Alfredo García Attolini y Samuel Berganza Madrigal. Respectivamente sobrinos y yerno del arquitecto.

En las tareas administrativas actualmente trabaja como secretaria la Srita. Cynthia Vázquez Perrusquía, y anteriormente por espacio de varios años (1996- 2000) ocupó ese puesto Liliana Cid Onofre.

Roberto Montaña ha trabajado como maestro de obra, con Attolini desde que éste egresó de la Facultad en 1955; es decir que han constituido una mancuerna indiscutiblemente eficiente a lo largo de cinco décadas. En la práctica Montaña es con seguridad la persona que más conoce el trabajo de Attolini Lack.



**31. Attolini con Fernando Cruz Paredes y Roberto Montaña
/ ca. 1956.**

Igualmente con sus contratistas Attolini ha sostenido relaciones de trabajo sumamente estables. En el caso de la carpintería se lleva a cabo en la actualidad por la Lic. Magdalena Solís Granados y su hermana Mercedes Solís Granados quienes heredaron de su padre (Sr. Darío Solís) tanto el oficio, como el vínculo con el arquitecto. De la herrería, se hace cargo Tomás Castillo López, y el maestro cantero es el Sr. Juan Palma Ayala; hay que decir que estos dos últimos son aspectos muy importantes en las construcciones de Attolini Lack. Resta mencionar al Pintor Eligio Ortega Miranda, y al electricista Ángel Santillán Reyes mismos que completan el equipo de trabajo.

V. Attolini

En la producción de Attolini Lack se perfilan tres etapas cronológicas distintas:

- Influencia del *Estilo internacional* (1955- 1965)
- Incorporación de elementos del Regionalismo, y de Arquitectura Emocional (1965 - 1970)
- Incorporación de elementos brutalistas / minimalistas (1980 en adelante).

En cada una de ellas se aprecia una morfología arquitectónica particular, aunque hay ciertas constantes que se mantienen desde sus primeras construcciones, hasta las actuales. La primera de estas constantes, misma que llega a ser uno de sus rasgos más descriptivos, es la ausencia de ornamentación. Attolini procura al máximo la pureza de los espacios; lo que él mismo denominó (en una revisión de su propio trabajo que desarrolló para una serie de conferencias a fines de los años 90), como “búsqueda de esencialidad arquitectónica”. Me parece posible afirmar que el origen de esta tendencia es el Funcionalismo¹; corriente que estaba todavía muy en boga durante la etapa de formación profesional de Attolini (1950-1954).

¹ Como su nombre lo indica, la arquitectura funcionalista centra su interés en la función práctica de la arquitectura, relegando los aspectos formales a un plano secundario. En México se desarrolló durante los años cuarenta como resultado de las teorías procedentes de Europa. Particularmente, las ideas del arquitecto suizo, radicado en Francia, Le Corbusier; y la influencia de arquitectos como Walter Gropius, y Mies van der Rohe de la Escuela de **Bauhaus**, en Alemania. Para Kenneth Frampton: “El Funcionalismo ha sido basado en el principio opuesto [al de la arquitectura clásica], es decir en la reducción de toda expresión a utilidad o a los procesos de fabricación”; *Historia crítica de la arquitectura moderna*; p. 9. Respecto a una definición de *Funcionalismo*, es interesante tomar en consideración las precisiones que propone el estudio de Edward de Zurko; “Funcionalismo es un término que significa un punto de vista frente a la arquitectura. No existe una definición simple del concepto que merezca la aprobación de todos... La idea de función no es simple. La función puede ser objetiva o subjetiva. Existen diversos tipos interrelacionados de funciones, tales como las necesidades prácticas o materiales de los ocupantes del edificio; la expresión funcional de la construcción; las necesidades psicológicas de sus ocupantes; la función social, y la función simbólico-monumental de la arquitectura”; *La teoría del funcionalismo en arquitectura*; p. 16.

Incluso José Villagrán² fue su maestro de teoría de la arquitectura durante el primer semestre de la carrera. Posteriormente esta característica se va vinculando a las diversas tendencias estilísticas que el arquitecto adopta; va cobrando matices diferentes, como se verá en la descripción de cada etapa a continuación.

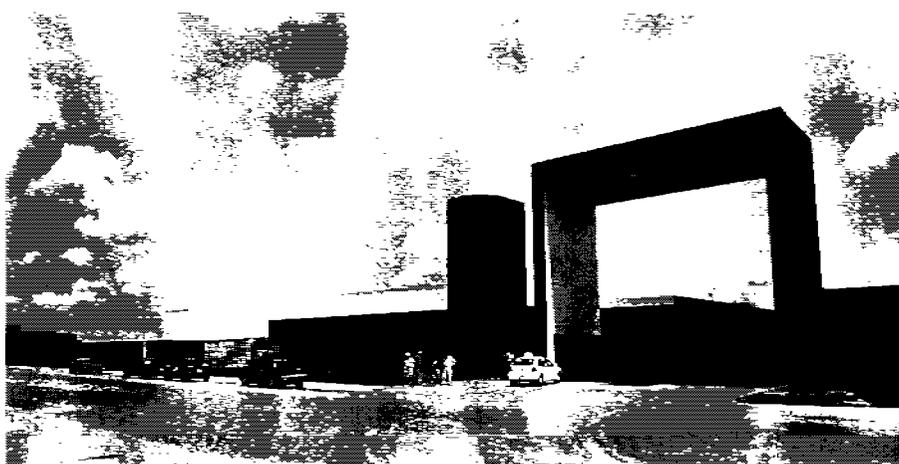


32. Acceso al despacho de arquitectos en Contreras / 1978.

² José Villagrán García, “en sus primeros proyectos se inspiró en las ideas de estudiosos teóricos decimonónicos como Gaudet y Reynaud; así como en los nuevos movimientos europeos del Bauhaus y Le Corbusier... Denominador común de su variada gama de edificios fue la preocupación por lograr sitios útiles y eficaces para beneficio de la mayoría, sin olvidar la satisfacción estética que deben ofrecer.”; Louise Noele Gras, *Arquitectos Contemporáneos de México*; pp. 154-155. Para él los valores en arquitectura eran “útiles, lógicos, estéticos, y sociales”. José Villagrán García *Teoría de la arquitectura*; p. 32. Aunque cabe añadir que, de acuerdo con el análisis de Israel Katzman, “Villagrán no fue funcionalista ni en teoría, ni en intención, a pesar de los resultados estéticos de su obra.”; Israel Katzman; *La arquitectura contemporánea mexicana*; p.155.



33. Comedor para ejecutivos de Bardahl de México / 1990.



34. Acceso fábrica, oficinas y comedor Bardahl Toluca / 1999.

En los ejemplos anteriores (imágenes 32 a 34) es posible observar una gran simplicidad en los trazos que definen las fachadas, así como la ausencia de ornamentos que caracterizará generalmente la obra attoliniana. He elegido fotografías de diferentes accesos, para dar una idea de inicio a nuestro recorrido arquitectónico.

Otra constante es el rigor en la composición, y un sentido intrínseco del orden que se puede observar desde la disposición de anaqueles en un closet, o una despensa, hasta la estructura completa de una casa o de una iglesia. Dicha cualidad está en evidente relación con los requerimientos de funcionalidad que son básicos en cualquier tipo de arquitectura; pero en el caso de Attolini

parece responder, ante todo, a una estructura mental, relacionada igualmente con su búsqueda de esencialidad.³

Por último me interesa mencionar otro rasgo común a toda la producción attoliniana. Se trata de un esfuerzo minucioso por alcanzar la excelencia de factura en todos los aspectos del trabajo (imágenes 35 y 36). Tanto en los resultados de orden estético (luminosidad, espacialidad, cromatismo), como en la calidad de cada uno de los acabados de la obra (carpintería, herrería, plomería, albañilería). Esta característica puede verse constar en los siguientes ejemplos fotográficos:



**35. Calidad de factura; casa en Meseta #196;
Pedregal de San Ángel / 2003.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez**

**36. Biblioteca, casa en Vereda #80, Jardines del Pedregal / 1988.
Fotografía: Alberto Moreno.**

³ Resulta pertinente el comentario de Israel Katzman respecto a que “Salvo algunos intentos de *integración plástica*... la simplicidad y no ornamentación es una invariante en toda la arquitectura posterior a 1930” *Op. Cit.* p. 132

a) Influencia del *Estilo Internacional*

En México, a finales de la década de 1950, los principios de menor costo y mayor rendimiento, y de funcionalidad sobre riqueza visual comenzaron a ser suplantados. Da inicio un proceso de evolución del *Funcionalismo* hacia el *Estilo Internacional*.⁴

“...a partir de los años cincuenta, [...] los principios compositivos de la tendencia funcionalista, comienzan a ser abandonados, y comienza a gestarse una nueva tipología formal que afecta a todo género de edificios.”⁵

Attolini conoce esta nueva tendencia a través de diferentes medios. En primer lugar a través de publicaciones que mostraban la producción vigente en los Estados Unidos y sus orígenes europeos.⁶ Los congresos internacionales le pusieron en contacto directo con arquitectos extranjeros, y tuvo la posibilidad de conocer su trabajo personalmente en varios viajes; por ejemplo, recorrió en Francia la obra de Le Corbusier. En Estados Unidos

⁴ El término “Estilo Internacional” fue propuesto desde 1932 por los especialistas en Historia de la Arquitectura, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, en el libro *The Internacional Style: Architecture since 1922*. El texto salió a la luz a manera de colofón de la exposición sobre arquitectura contemporánea en los Estados Unidos, que fue llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año anterior; Henry-Russell Hitchcock y Phillip Johnson; *The Internacional Style*, 3ª edición, New York, W.W. Norton, 1966. La introducción del Estilo a México tardó varias décadas, ya que en Estados Unidos “... en los años veinte, distintas corrientes modernas convergieron para dar lugar a un nuevo enfoque arquitectónico denominado **internacionalista**. Se trataba de un nuevo enfoque mundial, no sólo por sus aspiraciones y preocupaciones, sino también por la presentación de su arquitectura... las manifestaciones del racionalismo moderno muestran rasgos comunes subyacentes de diseño y uso de materiales que proliferaron en todo el mundo”; Hasan -Uddin Khan; *El Estilo Internacional; Arquitectura moderna desde 1925 hasta 1965*; p. 7

⁵ Enrique X. de Anda; *Historia de la arquitectura mexicana*; Ediciones G. Gili; México; 1995 p. 207

⁶ “Durante una época pareció a los norteamericanos que el estilo internacional de la arquitectura era extranjero, ya que sus ejemplos esclarecidos estaban sólo en Europa; pero ese mismo estilo parece resumir para muchos europeos de hoy lo que más admiran -y también a veces lo que más les disgusta- de Norteamérica...” Henry-Russell Hitchcock; *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*; p. 14.

conoció Chicago y Nueva York, donde ya existía la presencia de Mies van der Rohe; mientras que en el sur de ese mismo país, admiró y aprendió las creaciones de Frank Lloyd Wright (si bien su peculiaridad lo aleja de la definición estricta de *internacionalista*), Richard Neutra y Raphael Soriano.⁷ Attolini se vio completamente contagiado por aquella inquietud naciente en nuestro país, que lo lleva a adoptar de lleno el nuevo estilo.

El nombre del estilo deriva de su principal característica que es la de promover un patrón general (internacional), en oposición a las arquitecturas regionales. En México comienza a practicarse desde 1945; y tuvo un éxito particular entre los arquitectos que echaron a andar el proyecto del Pedregal de San Ángel, mismo que en aquel momento fungió como punta de lanza en cuanto a la incorporación del nuevo estilo arquitectónico a nuestro país. Su auge declinó a finales de la década del sesenta.

Fue propiamente Luis Barragán quien, en 1945, tuvo la iniciativa determinante en el desarrollo del Pedregal, donde se “legislaba a la arquitectura moderna como única permitida”⁸. José Villagrán participó adusta, pero significativamente en ese proyecto; mientras que el maestro y amigo de Attolini, Francisco Artigas, fue una figura protagónica, dada la cantidad y calidad de casas que construyó en esta línea y época.⁹

“Al poco tiempo El Pedregal se convirtió en el más intenso laboratorio que la arquitectura moderna mexicana haya presenciado, donde Artigas y Barragán exploraban de

⁷ Nacido en la isla de Rodas, en Grecia, emigró a los Estados Unidos en 1924. Trabajó con Richard Neutra con quien adquirió una fuerte influencia de Wright. Posteriormente fue creando su propio estilo en el que “se entregó al desarrollo de sistemas constructivos industrializados.” En su etapa postrera la morfología de Soriano se vincula vigorosamente con la propuesta de Mies van der Rohe. Sus creaciones denotan preocupación por la naturaleza y la relación humana con el medio natural. La obra de Soriano fue de especial interés e influencia para Attolini durante esta etapa; Peter Blake y Bernard Quint; *Arquitectura Moderna en Estados Unidos*; p.22-23; Agencia de Comunicación Internacional de los Estados Unidos de América; sin fecha, ni lugar de edición.

⁸ Alejandro Aptilon “Francisco Artigas, la arquitectura como ofrenda”; *Arquime Revista internacional de arquitectura*. p. 53.

⁹ “En el transcurso de poco más de una década, desde 1950 hasta 1963, Artigas produjo casi medio centenar de casas que definieron lo que se dio a conocer como *Estilo Pedregal*.” *Ibid.* p. 61

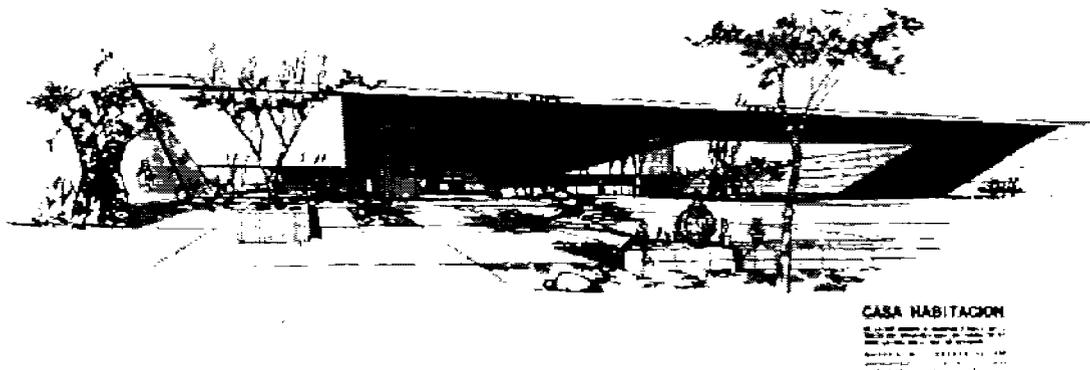
manera independiente alternativas distintas a la integración plástica que casi un centenar de selectos arquitectos practicaban en Ciudad Universitaria sobre un terreno colindante de similar embergadura...¹⁰

A raíz de su desempeño en el taller de Francisco Artigas, Attolini se puso en contacto con sus primeros clientes en el Pedregal de San Ángel, y en virtud de la enorme dedicación con que atendió aquellos primeros contratos, comenzó a consolidar una reputación de excelencia en el campo de la arquitectura doméstica. Se propició, de esta manera, que otras personas con recursos económicos fueran acercándose a él para encargarle la construcción de sus residencias. Es interesante acotar que Attolini ha rechazado oportunidades de trabajo, cuando los clientes han querido regir sobre el aspecto formal de su arquitectura. En este sentido ha sostenido siempre una postura de creador, y no solamente de ejecutor de la disciplina que eligió como profesión.

A lo largo de una década (hasta 1965), Attolini llega a construir cerca de cincuenta casas en el Pedregal, y aproximadamente veinte en la zona de las Lomas de Chapultepec, y la Colonia Anzures. Estas colonias se encontraban en pleno desarrollo, y desde entonces constituyen focos del más alto nivel socio-económico en la capital del país.

La tipología del Estilo Internacional fue sumamente satisfactoria tanto en lo estético, como en lo funcional. Attolini supo encontrar un equilibrio entre la forma de vida moderna, en donde las circulaciones medias preservaban el concepto de unidad familiar; y un sentido de riqueza visual. Estas características consolidaron el éxito de Attolini dentro de este marco.

¹⁰ *Ibid.* p. 52



37. Perspectiva para casa habitación en Taxqueña / ca. 1958.

Así, se fue determinando más circunstancialmente, que por elección propia, un ámbito de especialización: el rubro casa-habitación es el más constante entre los que Attolini ha ejercitado su capacidad creativa. De manera afortunada, la calidad de su trabajo, su carisma personal, y su pertenencia a una esfera social que Attolini logró conquistar, le han permitido relacionarse fructíferamente con clientela acaudalada. Esta condición ha posibilitado el desarrollo de proyectos con destacadas cualidades estéticas que no habría sido factible realizar en espacios pequeños o con recursos restringidos¹¹.

El análisis de Hitchcock y Johnson planteó tres principios fundamentales que distinguían al Estilo Internacional: énfasis del **volumen** en oposición a la **masa** (ver imágenes 37, 38, 40 y 54); **regularidad** en oposición a **simetría** (imag. 37, 38, y 46) y dependencia de la **elegancia intrínseca** de los materiales para evitar el **decorativismo** (imagen 39, 42, 50 a 52). Esos tres principios parecen describir con precisión aspectos básicos de la morfología attoliniana en esta etapa; e incluso perduran a lo largo del tiempo, aún habiendo abandonado esta modalidad concreta de Arquitectura Moderna. Sobre ello nos ilustran los siguientes ejemplos gráficos:

¹¹ Por ejemplo en El Pedregal de San Ángel la superficie total de 400 hectáreas se subdividió en predios de mil a diez mil m² para uso habitacional; Apton; *Op. Cit.* p. 53.



38. Agencia National Rental Cars; Paseo de la Reforma / 1960.
Fotografía: Antonio Attolini Lack.



39. Casa González en León, Guanajuato / 1965.
Fotografía: Antonio Attolini Lack.

En términos más concretos hay tres características fundamentales promovidas por la arquitectura *internacionalista*, mismas que fueron retomadas en nuestro país¹²:

¹² Enrique X. de Anda *Op. Cit.* p. 206

- **Libertad espacial de la estructura:**

La primera de esas características se refiere al criterio de *planta libre*, difundido por Le Corbusier¹³ a lo largo de los años veinte y treinta, principalmente para edificios de varios niveles, en los que la estructura se sostenía sobre *pilotis*, de manera que la planta baja quedaba libre para utilizarse como área común; ya fuera destinada a comercios o a recreación. Hacia esos años Attolini conocía la obra de Le Corbusier solamente a través de libros y publicaciones, aunque había estudiado también sus escritos. Adapta el principio de *planta libre* a edificios de una sola planta, utilizando como recurso estructural trabes, muros de carga y columnas de acero; obteniendo como resultante estructuras conformadas por amplias losas corridas (imágenes 41, 42 y 49), aparentemente apoyadas sobre columnas, como se ve en los siguientes ejemplos gráficos (ver también imágenes 42, 44, y 45):



40. Perspectiva casa en Jardines del Pedregal / ca. 1957.

¹³ Véase, Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*; Poseidon 1978, y *Le Corbusier 1910-1965*; Barcelona, Gustavo Gili, 1971.



41. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec / 1968.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.



42. Casa Gálvez, Jardines del Pedregal / 1959.

Sin embargo, en muy pocos casos es posible observar una “planta libre” tal y como las desarrolló con frecuencia el maestro suizo. Existen algunos ejemplos como el conjunto habitacional que Attolini desarrolló en Las Flores Tlacopac en 1988 (imagen 43). Pero, al tratarse de un momento posterior en su producción, el lenguaje que se observa es muy distinto; podríamos decir que ya netamente Attoliniano, dando por resultado un interesante experimento arquitectónico.



**43. Modalidad de *Planta libre*;
Conjunto en Las Flores, Tlacopac / 1988.
Fotografía: Alberto Moreno**

Otro ejemplo es el proyecto para el Centro de Convenciones de la Ciudad de Oaxaca, pero el proyecto que no se llegó a concretar:

El principio de libertad espacial de la estructura, se relaciona con otra característica fundamental del *estilo internacional*; una vinculación plena con el exterior mediante ventanas que sustituyen muros.¹⁴ En determinadas construcciones europeas y norteamericanas, con particular insistencia dentro del género habitacional, los llamados “muros cortina”, llegaron a proponer insólitas cualidades de transparencia en las construcciones, propiciando una fusión virtual con el entorno natural. Attolini incorpora una variable de estos muros cortina (que debían cubrir los edificios por fuera, como una piel), construyendo muros de piso a techo; produciendo áreas totalmente acristaladas en sus obras. Esto se puede apreciar en las siguientes imágenes (ver también imágenes 44 y 45):

¹⁴ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 206



**44. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec / 1968.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**

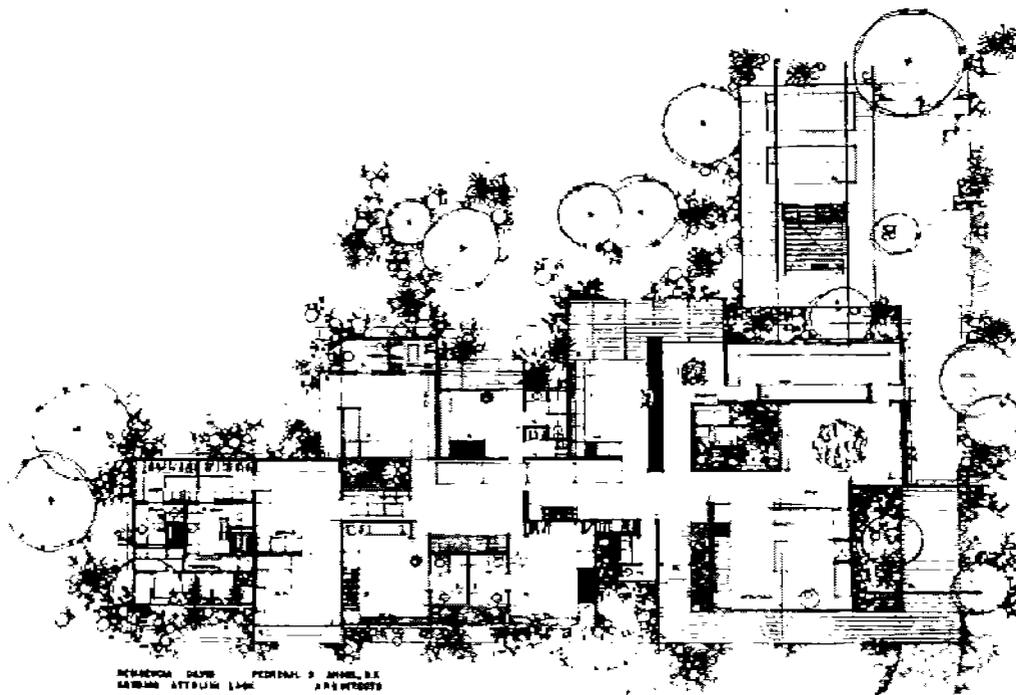


45. Casa Mateos, Jardines del Pedregal / 1963.

Entre los primeros proyectos que Attolini desarrolla en el Pedregal de San Ángel se encuentran la residencia Davis, y la Gálvez. En las plantas de ambas casas es posible observar, la vinculación con la naturaleza, como rasgo fundamental de esta etapa. Se trata de un elemento constante hasta la actualidad en la obra de Antonio Attolini y ciertamente corresponde a una

tipología que es más factible desarrollar en residencias que cuentan con grandes extensiones de terreno. La particularidad del periodo es la forma en que se insertan como parte estructural del proyecto, no como posibilidades adicionales, sino consideradas en función de los amplios ventanales, a ambos lados del edificio; o incluso intersectadas dentro de la construcción, como vistas de las recámaras, de la estancia o el comedor.

“La liga con la vegetación no era extraña en la arquitectura porfiriana o nacionalista, pero en la arquitectura contemporánea se acentúa con el ideal arquitectónico de unir visualmente, el espacio interno con el externo.”¹⁵



46. Planta casa Davis, Jardines del Pedregal / 1958.

¹⁵ Katzman, Israel; *Op. Cit.*; p. 146.



47. Casa Gálvez, Jardines del Pedregal / 1959.

Por regla general, desde esta etapa en la producción de Antonio Attolini, las áreas de desayunador y comedor y estancia se encuentran enmarcadas con jardín.



48. Casa García Cornejo, Jardines del Pedregal / 1963.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

En relación a los jardines me parece oportuno comentar la observación personal de que existe influencia de la arquitectura tradicional japonesa, en los que Attolini diseñó durante aquel periodo (imagen 49). Amplios claros de césped, serenos espejos de agua y piedras de río, conforman metáforas materiales de ideas, y por su particular ordenamiento, propician remansos

para reflexión (mental o anímica). Incluso llegan a proponernos pautas espirituales de armonización con la naturaleza. A lo largo de toda la trayectoria de este arquitecto los jardines continuaron siendo un elemento crucial en sus composiciones arquitectónicas. Desde la perspectiva actual, podemos comprender este tipo de elementos como componentes emocionales;¹⁶ pero resulta claro que se incorporaban al lenguaje arquitectónico attoliniano desde su etapa inicial, previa a la década del sesenta.



49. Casa Méndez en Miguel Ángel de Quevedo # 227 / 1963 (hoy demolida).
Fotografía: Antonio Attolini Lack.

- **Abandono de la plástica regionalista:**

Los trabajos de Attolini Lack en este periodo se apartan completamente de la experiencia arquitectónica regional. La propuesta responde a cánones que en ese momento fueron adoptados del Movimiento Moderno, por destacados arquitectos mexicanos del periodo. En el rubro habitacional el propio Francisco Artigas, fue protagónico. Otros arquitectos que desarrollaron la

¹⁶ Un poco más adelante en este trabajo abordaremos más extensamente la corriente conocida como **Arquitectura Emocional**. Los arquitectos Augusto H. Álvarez y Ramón Marcos desarrollaron grandes edificios dentro del Estilo Internacional, entre los cuales vale la pena nombrar al Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México; Enrique X. de Anda, *Op. Cit.*

propuesta fueron: José María Buendía, José de la Borbolla, Fernando Ponce Pino quien construyó pocas casas pero significativas, y los renombrados arquitectos Félix Candela, Luis Barragán, y José Villagrán García, quienes desarrollaron igualmente pocas obras, pero trascendentales dentro del contexto.¹⁷

Vemos entonces que en este tipo de arquitectura no hay alusiones a ninguno de los estilos históricos mexicanos.¹⁸ En este sentido existió una influencia determinante de los CIAM¹⁹, los cuales, a partir de los años treinta, y hasta finales de los cincuenta, homogeneizaron cánones arquitectónicos. Particularmente en torno a la relación entre estética y utilidad. Los CIAM pusieron de relieve sus conclusiones, sobre la función pública de la arquitectura, y marcaron indiscutiblemente una pauta estilística dentro del llamado Movimiento Moderno; contexto dentro del cual se desenvuelve el *internacionalismo*. Attolini no conoció en forma directa los fundamentos planteados por el CIAM, ni se acoge en ningún momento a los criterios funcionalistas, que desde Europa llegan a verse reflejados de modo trascendente en la producción arquitectónica mexicana, a través de la obra de Juan Legarreta, Juan O’Gorman (en una etapa concreta de su trayectoria personal), y Álvaro Aburto. Como miembro de una generación posterior a la de estos consagrados funcionalistas²⁰, Attolini adopta una tipología

¹⁷ Entrevista con Alejandro Apton autor del libro: *Las casas del pedregal 1947-1968*; México, Gustavo Gili (en prensa).

¹⁸ Una crítica que se ha señalado en relación al *estilo internacional*, se refiere a la indiferencia que mostraba hacia el lugar y la cultura: “La arquitectura está relacionada forzosamente con la sociología y con la historia. No puede desprenderse de su contenido social, ya que es en sí misma una expresión social.” Hassan Uddin Khan; *Op. Cit.* p. 8

¹⁹ Congreso Internacional de Arquitectura Moderna; asociación que a partir de su fundación en 1928, fomentó la discusión y el intercambio de ideas entre la comunidad internacional, en torno a las necesidades o requerimientos de la arquitectura; bajo la óptica particular de la economía de posguerra de los países europeos que lideraban el Congreso. Kenneth Frampton; *Op. Cit.* pp. 273-284; Charles Jencks; *Movimientos en arquitectura Moderna*; pp. 37-40.

²⁰ En 1933 la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, discutió polémicamente la hegemonía del *Funcionalismo* en las iniciativas arquitectónicas del Estado mexicano. Su defensa se centró en la figura de estos tres arquitectos, a quienes la historiografía reconoce como exponentes del Funcionalismo radical en nuestro país. Véase, Rafael López Rangel, *La Modernidad Arquitectónica Mexicana; Antecedentes y vanguardias 1900-1940*; pp. 101- el texto de López Rangel documenta con amplitud el proceso de surgimiento y desarrollo

internacionalista que resulta mucho más adecuada al tipo de obras que le contratan, que son ante todo residencias; al tipo de clientes que por lo general son familias con solventes recursos económicos, y a su propio interés estético del momento.

Una influencia concreta que permeó la producción de Attolini en este periodo, fue el conocimiento y análisis de la obra de Richard Neutra. Attolini conoció muchas de las obras de este arquitecto por medio de publicaciones, y recorrió directamente varias de ellas en los Estados Unidos. También a través de Neutra recibió la influencia de Frank Lloyd Wright, con quien éste trabajó. Una constante que podemos señalar como influencia directa de Neutra es la tendencia a la horizontalidad, en cada conjunto, en general no hay proyectos de dos plantas, y la pendiente de las techumbres es casi imperceptible, sólo suficiente para desaguar las lluvias, lo cual acentúa el concepto de horizontalidad (imágenes 37, 40, 42,44, 53 y 54).

Por otra parte hay que hacer notar otra influencia innegable que operó sobre Attolini Lack, y sobre el propio Neutra. La portentosa figura de Ludwig Mies van der Rohe, quien desde la década de los años veinte, y casi hasta el final del siglo XX, configuró una propuesta revolucionaria de la arquitectura mundial. Dentro del contexto de la casa-habitación, Mies fue propiamente el iniciador de la tipología que más adelante se conocería como *internacionalista*, y llegó a desarrollarla con excelsitud. La influencia de diseños de Mies van der Rohe como la casa Tugendhat (Brno, Checoslovaquia/ 1928-1930) es notable tanto en interiores como en fachadas que Attolini construye en este periodo. Por ejemplo la residencia para Javier Bustamante (Agua, Jardines del Pedregal /1958), la del Lic. Meurinne (Colina, Jardines del Pedregal/ 1959), la de Alberto Bustamante Boyer (Blvd. de la luz y Piedra, Jardines del Pedregal); así como las diversas residencias que construyó para el Sr. Manuel Mejía en la misma época y colonia. Se maneja una tipología muy similar; la distribución diferenciada de áreas al interior de la casa; el tipo de materiales con superficies de mármol pulido y columnas de

del *funcionalismo* en México, así como la polémica que se generó en torno al movimiento en 1933. También otros autores como Israel Katzman; *Op. Cit.*; pp. 150-156; Fernando González Gortázar (ed.) *Op. Cit.* pp. 176-179, Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* pp. 181-190, se ocupan del tema.

acero cromado sosteniendo amplias losas sin declive aparente. Sin embargo las dimensiones de estas residencias marcan una notable diferencia con los diseños concretos de Mies van der Rohe (imagen 50).



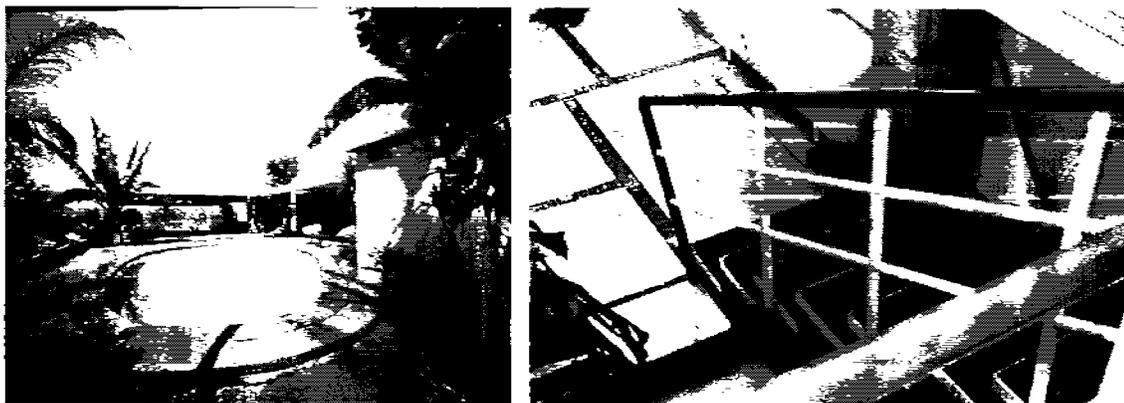
50. Casa en Jardines del Pedregal / ca. 1959.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

Es necesario destacar que los diseños de Attolini no se repiten unos a otros sino que en los resultados se hace patente una enorme capacidad propositiva. Existe variedad en la conformación de los espacios en cada caso, basada en la distribución de áreas. Los juegos luminosos caracterizan de forma diferente los recintos, o sus partes, a través de la ubicación de vanos y jardines de modo consciente se establece el propósito de generar una fisonomía propia en cada proyecto. Desde entonces Attolini diseña el mobiliario de cada una de sus realizaciones. La tonalidad de una madera, como recubrimiento en los muros; la repetición de un motivo en celosías de distintas partes de la casa, o la incorporación de un tipo particular de piedra en sus jardines, son algunos elementos sobre los que se apoya. Finalmente los requerimientos y posibilidades económicas de cada familia (número de habitaciones, dimensiones de estancia, cocina, jardines, baños, almacenes u otros espacios específicos) coadyuvan en esta diversidad.

El empleo de materiales duraderos y costosos como cantera en albercas y terrazas, mármol en baños, recinto en escalones, maderas finas como acabado en interiores, piedrín blanco y piedra bola partida como recursos

ornamentales, hablan también de la tipología muy en boga en ese momento (imágenes 39, 42, y 50 a 52).



51. Materiales constructivos; casa Gálvez, Jardines del Pedregal / 1959.
Fotografía: Francisco Espinoza.

52. Materiales constructivos, casa Mateos; Jardines del Pedregal / 1963.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

Es importante destacar el aspecto de que en estas construcciones no existe la verticalidad. Todas las casas de Attolini en esta etapa son de una sola planta, y los desniveles son un recurso mucho menos frecuente que en etapas posteriores, cuando promoverá un constante juego espacial, acentuando la topografía del terreno.



53. Características del Estilo Internacional; caseta de ventas,

- Condena del ornamentalismo externo:

En el marco del desarrollo cronológico general de la arquitectura mexicana, Enrique X. de Anda Alanis ubica el origen de los principios internacionalistas en el criterio funcionalista que cuestionó la necesidad de ornamentación arquitectónica:²²

“Despojado [el funcionalismo] de sus compromisos sociales originales, se le retoma como alternativa de renovación estética. Lo que se había considerado y criticado como una desnudez injustificada en las fachadas se convirtió en una circunstancia de vanguardia.”²³

Es necesario precisar que hablamos de la tradición occidental, ya que en oriente;

“La soledad espacial, el colocar un mínimo de muebles y objetos que alteren la simplicidad del espacio interno, es característica tradicional de la arquitectura japonesa... En la

²¹ Inicialmente (entre 1954 y 1959 aproximadamente), se comenzó a vender los lotes del Pedregal en una caseta diseñada por Francisco Artigas, pero era demasiado pequeña y tuvo que ser sustituida por la que construyó Attolini en 1960.

²² La célebre afirmación “la forma sigue a la función” (las tres F en inglés: “form follows function”) relacionada con la ideología funcionalista; se debe al arquitecto norteamericano Louis Sullivan, quien fue miembro prominente de la Escuela de Chicago, y además fue un prestigioso teórico. Esta afirmación se convirtió en *leit motiv* para muchos de sus colegas, aunque él nunca la aplicó en forma literal, sino tan sólo en el sentido de que la idea de un proyecto podía partir simplemente de sus consideraciones funcionales. De hecho, él mismo empleó en todas sus obras un exquisito lenguaje ornamental, incluso en los rascacielos. La fórmula llegó a ser igualmente un principio fundamental de la Escuela de Bauhaus. Fuente: *The Grove dictionary of art*; artnet.com/library; página de la Artnet Worldwide Corporation; New York, N.Y. Algunos de los textos teóricos que escribió Sullivan son: *Kindergarten Chats revised in 1918 and other writings*; New York, Wittenborn- Shultz, 1947; *The autobiography of an idea*; New York; Dover, 1956. Cuyas versiones en español corresponden a: *Charlas con un arquitecto*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1959; y *Autobiografía de una idea*; Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1961.

²³ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 206.

arquitectura japonesa sí encontramos desde la Edad Media, en muchísimos casos, la voluntad estética de no ornamentar, y como derivación, una simplicidad que fascinó a Wright y a Le Corbusier y que puede considerarse como antecedente único de la obra de Mies van der Rohe”²⁴

En el trabajo de Attolini Lack esta actitud es clara. Se propone crear espacios a partir de los elementos más simples, y a través de una renuncia radical a la ornamentación. Las plantas arquitectónicas, que en sí mismas aluden al purismo se definen por completo a través de la línea recta (que en periodos posteriores se torna diagonal); y sin duda en ello radica gran parte de su fuerza visual.

Es interesante observar, que la derivación que se estaba produciendo en el campo de la pintura, de los modelos figurativos hacia el abstraccionismo²⁵, tiene una influencia muy marcada sobre la arquitectura; “El lenguaje expresivo arquitectónico se fincó más en la geometría lineal y el plano.”²⁶

Mi percepción es que el *estilo internacional* funge como ejercicio de abstracción desde varios puntos de vista. Su omisión de elementos vernáculos, que aleja a sus composiciones del contexto local; su preferencia por distribuciones geométricas, es decir distantes de cualquier figurativismo.²⁷ La ligereza estructural que facilita su integración al contexto, es probablemente la principal alegoría sobre la que se articula esta tendencia hacia lo abstracto. Podemos afirmar que es la plataforma sobre la que Attolini Lack comienza a codificar una estrategia integral en este sentido.

²⁴ Katzman; *Op. Cit.* p. 18

²⁵ Entendemos por abstraccionismo la corriente que no representa aspectos del mundo visible; arte no-objetivo, no-representacional, no-figurativo. Erika Langmuir and Norbert Lynton; *The Yale dictionary of art and artists*; Yale University Press; 2000. También es el arte que convierte formas observadas en la realidad en patrones que son leídos por el espectador primeramente como relaciones independientes, más que como referencia a la fuente original. Edward Lucie-Smith; *The Thames and Hudson Dictionary of Art*; London, Thames and Hudson, 1984.

²⁶ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 206.

²⁷ Se entiende por arte figurativo al que retrata, altera o distorsiona una forma percibida en el mundo visible; Edward Lucie-Smith; *Op. Cit.* Es sinónimo de “arte representacional” es decir aquel que representa figuras u objetos identificables; Erika Langmuir; *Op. Cit.*



54. Perspectiva casa Davis, Pedregal de San Ángel / ca. 1958.

En general, la propuesta del *estilo internacional*, llegó a tener una elevada calidad plástica y arquitectónica en obras llevadas a cabo en todo mundo, como puede deducirse de la perspectiva anterior (imagen 54). “Un común denominador fue que sus obras transmitían sensación de innovación e invitación al futuro.”²⁸ En México, el público acogió la tipología *internacionalista* como sinónimo de elegancia, y esta percepción continúa vigente hasta la actualidad. Quizás en virtud de ello, muchas de las casas construidas por Attolini entre 1958 y 1968, se conservan inalteradas hasta la actualidad. En algunos casos se han realizado remodelaciones, que le han sido encargadas al propio Attolini y su equipo.²⁹ Anteriormente se había procurado dar continuidad al estilo, sin embargo en fechas recientes Attolini y su equipo dan un giro radical a la propuesta morfológica en las remodelaciones que realizan.

“Sin embargo, en conjunto se llegó a un agotamiento de las formas, dando lugar a la monotonía, y paulatinamente a la pérdida de singularidad arquitectónica. En la década de los setenta, el *internacionalismo* tendió paulatinamente a un estancamiento compositivo, a la repetición de fórmulas arquitectónicas, y comenzó a comercializarse demasiado.

²⁸ Hassan Uddin Khan; *Op. Cit.* p. 8

²⁹ Actualmente (mayo/ 2006) está por terminarse la casa que originalmente se construyó para la familia Mateos (Paseo del Pedregal # 710, Col. Jardines del Pedregal).

Incluso se le criticó como “la arquitectura de cajas de concreto”³⁰

En el ámbito internacional de creación arquitectónica, la década de 1960 llegó permeada por un clima de cuestionamiento en relación a las categorías racionalistas planteadas por el CIAM, desde los años 30. A partir de 1956, el planteamiento de nuevas nociones, como las de *identidad* o *pertenencia*, por parte del grupo disidente del CIAM, conocido posteriormente como “Team X,”³¹ comienza a modificar la mentalidad de los arquitectos.

Attolini no tuvo conocimiento directo de los planteamientos provenientes del “Team X”; sin embargo, la profusión de estas en el ámbito arquitectónico coincide con un periodo determinante en su trayectoria personal. Él mismo considera este momento como un **parteaguas** en su vida profesional, que lo llevó a desistir radicalmente de la forma de hacer arquitectura que había adoptado hasta entonces. Según sus propias palabras, se dio cuenta de “lo que podían hacer los artesanos mexicanos”³²; y buscó la forma de aprovecharlo. Así, comienza a incorporar en su obra elementos acordes a la tradición local, distanciándose de la tipología internacionalista. La siguiente cita del propio Attolini, nos sirve para ilustrar esta “toma de conciencia”:

“Me pareció que este tipo de arquitectura no correspondía al país; perdí clientes, porque a la gente le había gustado mucho este tipo de casas. Fue un momento muy duro; pero desistí completamente del Internacional”.³³

Apegándonos a la información documental que nos aporta el catálogo elaborado para esta investigación, no es posible hablar con propiedad de un

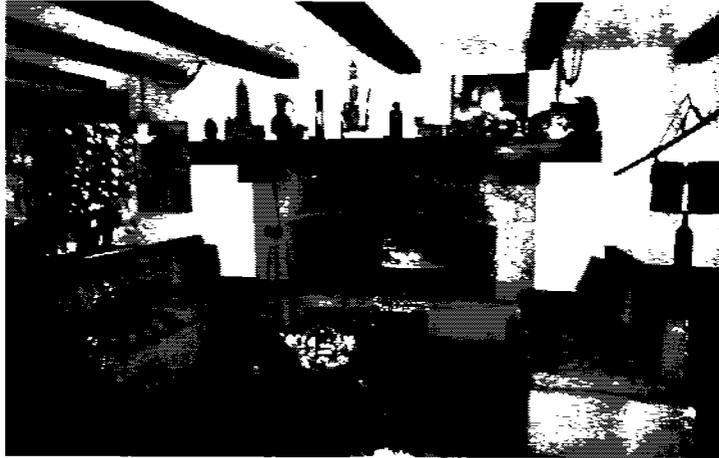
³⁰ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 213.

³¹ El nombre del grupo hace alusión al décimo congreso CIAM que estaba por llevarse a cabo. El comité de los miembros jóvenes del CIAM, quienes eran responsables de la organización del congreso en Dubrovnik en 1956. El grupo continuó promoviendo el intercambio y la colaboración entre sus miembros en diferentes países, pero a mediados de la década del sesenta, decayó sustancialmente su capacidad crítica. En 1968 quedó definitivamente mermada su cohesión, a raíz de nuevas consideraciones involucraron al Team X con el terreno político, que hasta entonces había evitado.

³² Conversación con Antonio Attolini; mayo de 2005.

³³ *Ibidem.*

periodo de transición. Puede observarse prácticamente una ruptura. No obstante, al final de la década del sesenta, particularmente entre 1968 y 1972, algunas creaciones oscilan entre el lenguaje netamente internacionalista, y otro de carácter híbrido, que tiende con fuerza hacia lo vernáculo (imagen 55). Es probable que teóricamente, el arquitecto estuviera convencido de su cambio de dirección, sin embargo se detenía un poco dada la presión de su clientela.



55. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec / 1968.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

Hacia 1971 construye una parroquia en Tequisquiapan, Querétaro. En este proyecto Attolini inicia la búsqueda de nuevos componentes arquitectónicos, como el uso de materiales que para él mismo resultaran más expresivos (muros de piedra); y una luminosidad fuertemente influenciada por las creaciones que en esos años comenzaron a dar fama internacional a Luis Barragán. Me refiero a la utilización de la luz como medio para exaltar el carácter místico de un recinto. Igualmente comienza a dar prioridad al interior del edificio como ámbito de mayor expresividad plástica.



56. Parroquia en Tequisquiapan, Querétaro / 1971.
Fotografías: Antonio Attolini Lack.

Es un hecho muy significativo que sea en este proyecto de orden religioso, en el que el autor se permite la posibilidad de buscar, de incursionar. Posteriormente, como veremos, habrán de ser igualmente obras de carácter religioso, las que le otorgan una pauta para ir consolidando una morfología personal. En mi propia interpretación, en este hecho intervienen tanto factores subjetivos, como objetivos. Por un lado, este tipo de obras exaltan el aspecto místico de su personalidad, y por ende, su creatividad; al tiempo que los requerimientos estilísticos que plantea el cliente, resultan más relajados o “negociables”. No hay una exigencia tan fuerte en relación a construcciones anteriores que determinen el proyecto. En las propias palabras de Antonio Attolini:

“Construir una obra religiosa es un reto, ya que de entrada tiene que lograr un impacto en el visitante, que se sienta parte de un ambiente.”³⁴

³⁴ Entrevista con Antonio Attolini Lack; enero de 2005.

Durante la revisión del archivo encontré unas anotaciones a mano en las que el arquitecto preparaba una conferencia. En ellas Attolini plantea la idea de que construir una iglesia es una oportunidad para el hombre de hacer una casa para Dios, y la modalidad artesanal que él elige es una forma de retribuir la capacidad manual creadora que le es otorgada al ser humano.³⁵

La iglesia de la Santa Cruz del Pedregal es la que marca y simboliza con mayor trascendencia la entrada a una nueva etapa en el discurso estético de este arquitecto. Su estructura, iniciada y abandonada por José Villagrán García en razón de las restricciones presupuestales que conllevaba el proyecto, representaba una tendencia que se estaba quedando atrás. El posterior diseño espacial y de mobiliario desarrollado a cargo de Attolini Lack, hace uso de elementos que estaban impregnando ya el ámbito arquitectónico mexicano.

³⁵ Carezco de elementos para anotar con precisión a qué conferencia concreta se refiere este dato, pero por las obras que menciona en las mismas notas corresponden a la etapa que estamos analizando en su trayectoria (finales de la década del sesenta).

b. Segunda etapa; incorporación de elementos del Regionalismo:

1. Transición:

“El Regionalismo es una corriente que busca resolver el debate y el antagonismo que se ha venido dando en las últimas décadas entre la corriente impersonal y estandarizada, que se conoce como internacional, y aquella que encuentra en lo regional las respuestas a los problemas específicos de cultura, entorno y economía... Sus propuestas privilegian tanto a los materiales locales y la adecuación al clima como las costumbres y posibilidades económicas de sus usuarios; no obstante es preciso tener en cuenta que esta orientación no desea propiciar ni resultados historicistas, cuya nostalgia favorece las soluciones netamente decorativas, ni posturas populistas de carácter ecléctico o simplemente folklórico.”¹

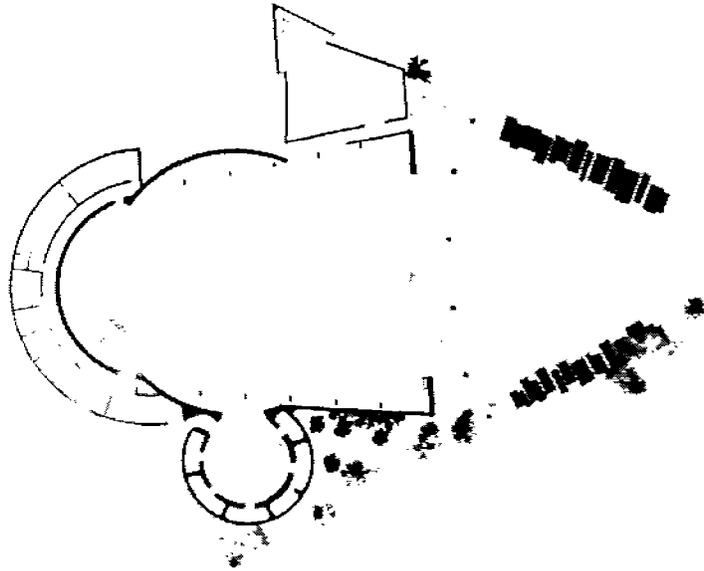
Desde finales de la década del sesenta, la producción de Antonio Attolini, comienza a adoptar aspectos regionalistas como los que se describen en la cita anterior. El primero de los proyectos en que ello se hace tangible fue la iglesia de la Santa Cruz del Pedregal, donde el arquitecto Attolini se apoya de lleno en el trabajo artesanal. Los diversos objetos suntuarios que se fabricaron para esta iglesia, mismos que le otorgan gran singularidad: la pila bautismal, el sagrario, el baldaquino, etc. fueron elaborados manualmente por expertos artesanos. Por ejemplo la pila bautismal de cantera con incrustaciones de plata y turquesa, fue hecha por el platero taxqueño Elías Alvarado, sobre el diseño elaborado por Attolini. Incluso las bancas/reclinatorio y otros muebles de madera como los del área de confesionarios se caracterizan por un acabado rústico. Por norma general todos los diseños de Attolini Lack se llevan a cabo a través de procesos artesanales, nunca utiliza la producción industrial.

¹ Louise Noelle Gras; “Introducción: Regionalismo ayer y hoy”; en *Regionalismo*; pp. IX -X.

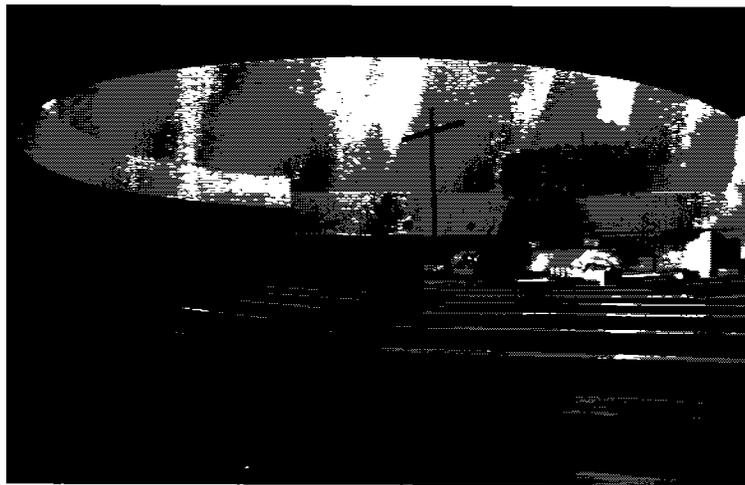
El proyecto fue iniciado por José Villagrán García a fines de la década de 1950; Villagrán construyó la estructura de la Iglesia, determinando la planta y la techumbre. Sin embargo abandonó el proyecto; al parecer porque el escaso presupuesto con que normalmente cuentan las parroquias, le hizo pensar que se prolongaría mucho el proceso de construcción. Attolini retomó la construcción en 1965, misma que quedó concluida tres años después, con modificaciones sustanciales a la forma original, sobre todo por lo que respecta al interior del edificio.



57. Padre Manuel Arellano, pintor Nag Arnoldi, Padre Díaz de León, Padre Pedro Corona, Alfredo García Attolini y Antonio Attolini Lack / 1965.



58. Planta; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.



**59. Vista general interior con baldaguino;
Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.**

Fotografía: Alberto Moreno.

Por principio, se abrió una separación entre cada una de las piezas que conforman el techo de la nave principal (misma que asemeja la concha de un caracol marino). Ello con el sentido de proveer mayor luminosidad. Por otra parte, asumiendo los acuerdos del Concilio Vaticano II (efectivos a partir de

1964)², las cuales promovían la participación más activa de los fieles, y suprimían el concepto de escenario o podium con el altar al frente. En esta iglesia se procuró dar un sentido de espacialidad oblicuo, donde el altar se situara más al centro que en las iglesias tradicionales. **Una innovación importante de esta nueva etapa attoliniana, es que los ejes se apartan del cruce ortogonal introduciendo la variante de ejes oblicuos³.** En el caso particular de esta iglesia, tal característica acentúa la multiplicidad de opciones visuales desde el interior. Incluso la luz tiene cualidades muy diferentes dependiendo del área en que el feligrés o visitante se encuentren.

La abundancia de madera en el interior establece una pauta cromática, al tiempo que provoca calidez y sofisticación. También influye en el cromatismo al interior del edificio, la luz coloreada proveniente de los vitrales (el más grande en fachada anterior, y otro pequeño completamente cenital en el costado derecho del edificio), que provoca juegos intensos de luz. Estas tonalidades se ven reforzadas con el triángulo amarillo con que se señaló el ábside, y el tapete color rosa mexicano debajo del altar.



60. Vista general del interior, Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968.

² Louise Noelle Gras; "Arquitectura Religiosa Contemporánea en México. Nuevas expresiones"; *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; México, UNAM, 1986; Vol. XV, num 57; p. 142.

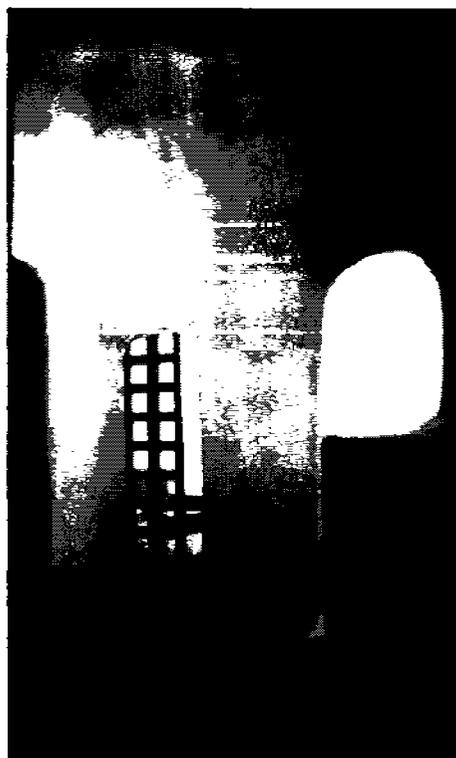
³ Esta fórmula fue enunciada por Enrique X. de Anda para referirse a un contexto más amplio; el desarrollo general de la arquitectura en México; la retomo para describir concretamente el campo de trabajo attoliniano. Enrique X. de Anda ; *Op. Cit.* p. 215.

En esta obra Attolini comienza a experimentar la combinación de elementos tradicionales, y factores que podemos calificar como modernizantes. La rusticidad toma una forma concreta en los gruesos lazos que cuelgan a los lados de las bancas (imagen 58); pero se expresa sobre todo en los muros encalados, y en la evocación al cristianismo primitivo de las *iglesias rupestres*⁴ que el arquitecto eligió para conformar el área de confesionarios y la capilla anexa. Otro referente arquitectónico concretamente sobre el área de esta capilla, puede ubicarse en la zona arqueológica de Paquimé en Casas Grandes, Chihuahua; dada la forma redondeada de los vanos (imagen 59). El contexto de color blanco (encalado de los muros) en conjunción con el tono natural de la madera de oyamel, y el rojo barro de la loseta, será retomado posteriormente a los años setenta en la mayor parte de los interiores que Attolini ha diseñado.



61. Bancas; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968.
Fotografía: Alberto Moreno.

⁴ Me refiero a las edificaciones cristianas (templo/ monasterio) construidas en diversas regiones del continente europeo entre los siglos, VIII y X. Son especialmente conocidas las de la región de Matera en Italia, las de la región cantábrica española, y las existentes en Turquía. Ramón Bohingas Roldán; "Las iglesias rupestres de Valderredible" *Cuadernos de Campo*; no. 7 (<http://personales.mundivia.es>);



62. Área de confesionarios, Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968.

Los elementos tendentes a la modernidad, pueden observarse en la conformación general del espacio (concéntrico); en detalles como la austeridad de la gran cruz. El sagrario y el baldaquino están concebidos como verdaderos objetos litúrgicos. En virtud de la originalidad de sus diseños y de la calidad de los materiales que los conforman, son en sí mismos objetos de arte. Cualidades plásticas semejantes es posible señalar sobre la pila bautismal, cuya sencillez y calidad de factura son pesos equivalentes en la balanza del equilibrio estético. Es igualmente destacable

la capacidad innovadora que tuvo Attolini en esta construcción al utilizar materiales rústicos como piso de barro, dignificándolo dentro del contexto religioso. Sustituye la suntuosidad áurea de los retablos novohispanos, a través de la expresión simbólica del círculo como elemento solar, y la forma triangular ascendente es una invocación explícita de ascenso espiritual. El cromatismo rosa *mexicano*, amarillo y blanco del área del ábside complementa el ejercicio modernizante, al tiempo que lo ubican en su contexto regional.

Por su parte, la obra escultórica del artista alemán Herbert Hoffman que Attolini incorporó al edificio, resulta muy acorde al contexto de simplicidad en la forma, pero fuerza en el contenido temático.



63. Vista interior con vitral frontal, altar, cruz, baldaquino, sagrario y pila bautismal; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968.

Fotografía: Alberto Moreno.



64. Fachada Principal; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968.

Fotografía: Alberto Moreno.

En el frontón de la fachada principal, hay un ornamento de fierro con pasta de cuarzo, sobrepuesto al vitral, el cual representa una corona de espinas estilizada. También podría interpretarse como la firma insinuada de Antonio Attolini Lack; es decir como signo de afirmación de su propia identidad. A partir de este momento da inicio una nueva etapa en la que su fuente de “inspiración comienza a buscarse en los valores regionales y nacionales”.⁵

En su artículo, “¿Hacia dónde va la arquitectura mexicana contemporánea?” Louise Noelle Gras explica, que este es un proceso generalizado en la arquitectura de México; ya que durante la primera mitad del siglo XX, “[la arquitectura mexicana], ofreció edificaciones inspiradas primordialmente en las vanguardias europeas y norteamericanas. Fue al final de la década de 1960 cuando se inicia un cambio...”⁶ En el trabajo de Attolini, efectivamente, a partir de 1968, vemos aparecer una serie de elementos afines a la corriente *regionalista* mexicana, que estaba cobrando auge en el país a partir del trabajo de diversos arquitectos.

“Algunos arquitectos comenzaron a incursionar en dirección al Regionalismo, en buena medida influenciados por el *estilo hispano* que se había extendido por todo el continente gracias a la influencia de Hollywood. Particularmente Manuel Parra tuvo iniciativas importantes en este contexto.”⁷

⁵ Louise Noelle Gras; *¿Hacia dónde va la arquitectura mexicana contemporánea?* publicado en *Premier*, edición especial/primavera 1993; p. 24

⁶ *Ibidem*.

⁷ Katzman; *Op. Cit.* p. 85. En la opinión del arquitecto Attolini, la aportación de Manuel Parra estuvo completamente desvinculada de la influencia de Hollywood que plantea Israel Katzman; ya que Parra creó obras destacables por la originalidad de su concepción espacial, no solamente por la incorporación de este tipo de elementos *hispanos*.

En relación a ello conviene recordar que, en los Estados Unidos, particularmente en California, desde 1915, se consolidó el llamado *Maya Revival*, con las contundentes aportaciones de Frank Lloyd Wright.⁸

Katzman señala que "... además del neo aztequismo, el neo plateresco y el californiano, la tendencia al tradicionalismo, encuentra otra variante en el *pintoresquismo* de autores como Manuel Parra". Menciona la utilización de algunos elementos que posteriormente en México se volverían identificables como regionalistas, y que también Attolini comienza a utilizar: "vigas y puertas de madera engrasada y preenvejecida, barro cocido en celosías, pisos, tejas y bóvedas catalanas; petates, ollas de barro y cobre colgadas... Es decir un lenguaje ahora tomado no de la seria arquitectura virreinal sino de las amables casas tradicionales de Oaxaca, Cuernavaca, Taxco, Querétaro, Pátzcuaro, Guanajuato, etc."⁹ Estas iniciativas vienen a ser propiamente antecedentes al Regionalismo en nuestro país (imágenes 63 a 65).

⁸Lloyd Wright construyó la Kehl Dance Academy en Madison, Wisconsin en 1912, utilizando motivos precolombinos. Pero su obra más importante en esta línea habría de ser el complejo residencial para Aline Barnsdall en Hollywood, California; conocido también como Hollyhock House (1917-1920). En 1925 proyecta el Gordon Strong Planetarium, en Sugar Loaf Mountain, Maryland, inspirado en el Observatorio de Chichen-itzá. Anthony Alfosin; *Frank Lloyd Wright the lost years, 1910-1922, a study of influence*; pp. 221-250. Esto se puede ligar al interés que surge en los Estados Unidos en esa época por la obra de los muralistas mexicanos, a lo que podríamos añadir la larga lista de exposiciones de arte prehispánico realizadas en distintas ciudades, o a la formación de importantes colecciones de arte precolombino como la del propio Nelson Rockefeller. Rodrigo Gutiérrez Viñuales; "La arquitectura neoprehispánica. Manifestación de identidad nacional y americana 1877/1921" (1). *Arquitextos*; octubre / 2003: www.vitruvius.com.br/arquitextos.

⁹ Katzman; *Op. Cit.*, p. 85



65. Exterior; casa propia en Santiago # 153, San Jerónimo / 1970.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.



66. Exterior; casa propia en Santiago # 153, San Jerónimo / 1970.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

La influencia de Manuel Parra nos interesa concretamente porque Attolini tuvo estrecho contacto con él durante los primeros años de su producción individual, ya que incluso colaboró en su despacho. Podemos encontrar un claro ejemplo de esa influencia en la casa que Attolini construye para su propia familia en 1970 (Santiago # 153, San Jerónimo). En esta obra ha abandonado por completo la tipología internacionalista, e incorpora varios elementos como los descritos anteriormente en la cita de Katzman. Vemos

acentuado su interés por lo ecuestre, y por lo vernáculo; incluso en la fachada principal. Existen ya algunos rasgos de la expresividad personal que más adelante llegaría a caracterizar su trabajo, como por ejemplo, las vistas hacia el jardín; la forma de las mesas y la repisa.



67. Interiores; casa propia en Santiago # 153, San Jerónimo / 1970.

Fotografías: Antonio Attolini Lack.

2. Regionalismo Attoliniano:

Hablar acerca del regionalismo mexicano, implica hacer una serie de precisiones. Comenzando por el hecho de que el propio término ha llegado a ser un estereotipo que vincula la comprensión y/o ejecución de una obra arquitectónica, con el estilo que propuso Luis Barragán. Como he mencionado, las características que identifican a una obra arquitectónica como regionalista no están estrictamente definidas.

“El llamado “regionalismo” ha caminado siempre por el filo de una navaja. Sus límites con los abismos que lo bordean son imprecisos. Sin embargo, dentro de sus estrechos márgenes se han producido algunas de las obras fundamentales de la arquitectura mexicana de este siglo... en ciertos casos se ha dado la repetición de *cliches* considerados claves o notas regionalistas, que provocan en algunas construcciones un carácter escenográfico, un folklorismo más o menos logrado; pero no una obra con carácter regional.”¹⁰

¹⁰ González Gortázar, *La arquitectura mexicana del siglo XX*; pp. 251-252.

El trabajo de Antonio Attolini de ninguna forma podría clasificarse dentro de este tipo de *folklorismo*, ya que representa una aportación sincera a la arquitectura nacional, en el sentido de que su propuesta retoma elementos vernáculos; pero los integra a un contexto plástico novedoso, cuyas características vamos describiendo a lo largo de esta exposición. Antes bien podríamos situar el esfuerzo de Attolini Lack dentro del marco que González Gortázar esboza al cierre del mismo párrafo:

“...No obstante, el regionalismo mexicano es un campo muy vasto y diversificado. Con las excepciones de Brasil, Japón, y las naciones escandinavas, probablemente en ningún otro país del mundo la arquitectura ha luchado tanto por indagar sus raíces y por incorporar a ellas, críticamente la experiencia universal”.¹¹



68. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

69. Casa propia en San Jerónimo / 1972.

Fotografía: Alberto Moreno.

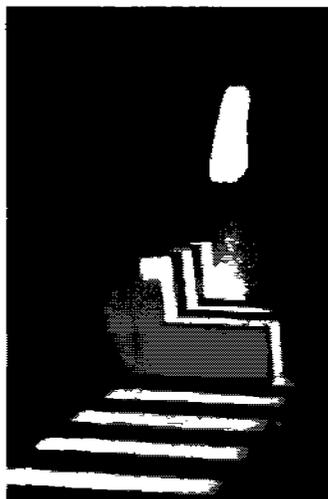
¹¹ *Ibid.* p. 274-275

Es importante abundar sobre la preponderancia que tiene Luis Barragán a nivel nacional, como en el extranjero. El carácter protagónico de este creador explica, en cierto modo, que historiadores del Arte, consideren que Attolini ha sido un seguidor, o intérprete de la propuesta barragániana.¹² Cito enseguida la apreciación del propio arquitecto Attolini:

“Comúnmente se relaciona su trabajo con el nombre de Luis Barragán; ¿qué opina usted respecto a tal filiación?”

Se debe en parte a Barragán y en parte al país. El país ha influido mucho en mí, como el arquitecto Barragán. Es que el país tiene una fuerza extraordinaria, no puede uno estar ajeno a esa influencia que le produce México; tendría que estar ciego...”¹³

Así, a partir de la década de 1970, Attolini incorpora a su propia estética arquitectónica, diversos elementos, valorados, aprendidos y/o contraídos en su propio caminar por el país, ya no solamente de sus viajes al extranjero. Por ejemplo evoca los ambientes de haciendas y conventos de la época colonial, y en ese sentido los recobra.



70. Escalera; casa Bosco Attolini en Contreras / 2001.

71. Antonio Attolini en Guanajuato / 1980.

¹² Antonio Toca y Aníbal Figueroa; *Op. Cit.*, p. 14. Véase igualmente la apreciación de William J.R. Curtis; “Hacia un auténtico Regionalismo”; *Regionalismo*, Cuadernos de arquitectura, no. 10, México, I.N.B.A., 2003.

¹³ Entrevista con Antonio Attolini Lack 1999.

La robustez en muros se vuelve una constante, dejando completamente atrás el vidrio del muro cortina, y la ligereza de aquella etapa primaria. Los vanos resultantes de estos gruesos muros, conllevan la emulación de puertas y ventanas conventuales, que, en el siglo XVI se construían abocinadas con la finalidad de frenar la entrada de luz en la menor medida posible, dada la necesidad constructiva de fortalecer las paredes. En el lenguaje attoliniano tienen más un valor plástico, vinculado al geometrismo y a la masividad; aunque también tienen la función establecer distancia entre el espacio interno y el externo¹⁴. Los contrafuertes cortados en ángulo “en proa de navío”, que en la arquitectura virreinal correspondían igualmente a una funcionalidad lumínica, son retomados con frecuencia en las construcciones de Attolini. Los incorpora en diversas obras como apoyos estructurales, aunque no dejan de ser evocaciones nostálgicas. Así mismo los interiores blancos, encalados, de los que hemos hablando con anterioridad, son una reminiscencia conventual; recuerdan su austeridad, pero cumplen la tarea de reflejar eficazmente la luz.



72. Rancho en Valle de Bravo / 1970.

Es plausible establecer que la inquietud por reconocer o renombrar todos estos aspectos arquitectónicos del pasado no tiene solamente un trasfondo estético, al modo de un encantamiento visual. Subyace también un aspecto

¹⁴ Este punto acerca de la separación entre interiores y exteriores es abordado con más amplitud unos párrafos más adelante.



ideológico; una protesta hacia la vida moderna, con su ritmo acelerado y mecanizante, con su pragmatismo homogeneizador. Los materiales y acabados de construcción (repellados rugosos, baldosas de barro, viguería de madera), fungen como actores en esta forma de protesta, promoviendo una vuelta a la sinceridad constructiva, que finalmente viene a ser vuelta a la sinceridad y comunicación humanas.



73. Estancia; casa propia en San Jerónimo / 1972.

No obstante, el planteamiento de Attolini no pretende volver al pasado, como un tiempo idílico en el que todo fue mejor. Por el contrario, la morfología attoliniana apunta hacia delante, como señalan diferentes aspectos de su arquitectura, y de sus diseños. En el plano arquitectónico, el juego constante en la distribución espacial de interiores, el establecimiento de soluciones nuevas, la intersección de espacios con apertura a la naturaleza, son herramientas a través de las cuales Attolini hace manifiesto su interés por esta particular forma de vanguardia.

Uno de los aspectos más característicos en los que se manifiesta esta búsqueda en torno a la conformación espacial es la “poliangularidad.”¹⁵ En las siguientes plantas es posible observar varios ejemplos de ello; así como una evolución en el uso de este recurso.

¹⁵ Término propuesto por Louise Noelle Gras para la descripción de la arquitectura attoliniana a través de diversos artículos desde 1982; ver hemerografía.



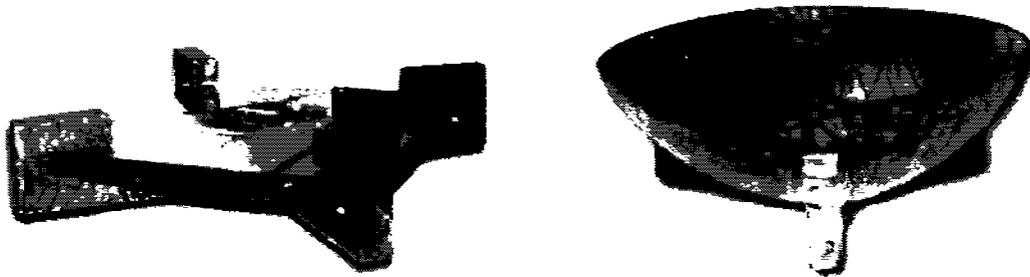
74. Planta de conjunto, casa propia en San Jerónimo / 1972.



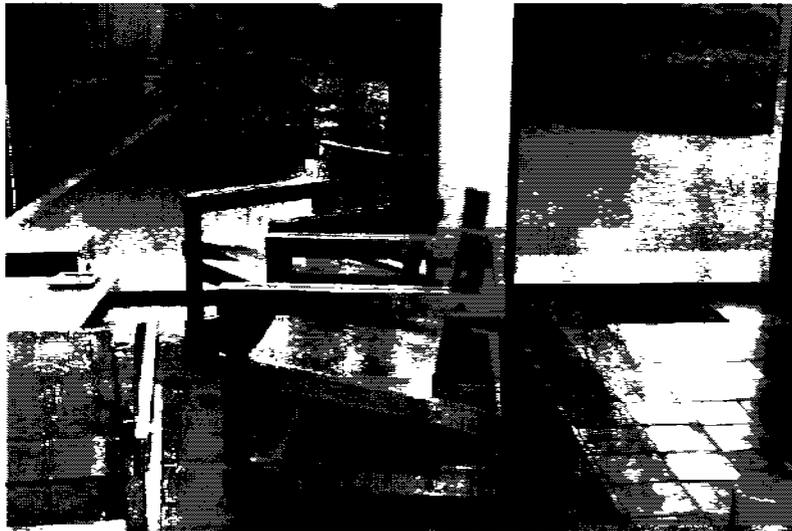
**75. Planta de Conjunto;
Despacho de Arquitectos en Contreras / 1978.**

En el campo del diseño, el amueblado (tapetes, cojines, sillas y sillones), encontramos numerosas composiciones, en las que Attolini refleja siempre

un sentido de búsqueda (imágenes 73 a 77). El color sugiere significados casi concretos (sensaciones de vida, de armonía, de nostalgia), sólo que subjetivos; corresponde a cada observador experimentarlos y darles un contenido propio. La variedad de materiales con los que trabaja, refuerzan la amplitud del repertorio. Y en las formas creadas por Attolini en muebles, y otros objetos artesanales como lámparas, manijas, floreros, ceniceros, portarretratos, etc. se muestra un gusto personal que yo calificaría de masculino (en el sentido tradicional de la sobriedad), a la vez que inquieto:



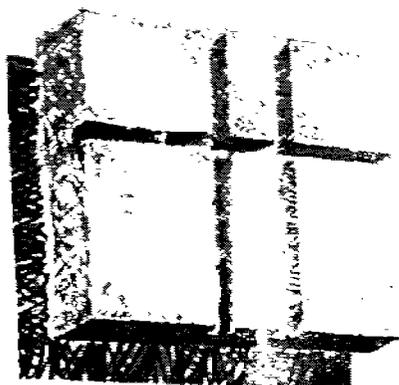
76. Diseños artesanales / cenicero y botanero / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez / Diseño Digital: Daniel Cruz.



77. Diseño de muebles / casa en Lerma, Estado de México / 1993.¹⁶
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

¹⁶ Attolini desarrolló este tipo de mueble basándose en el “Sillón Wassily” (1924), del arquitecto y diseñador húngaro, Marcel Breuer (1902-1981); quien estudió y trabajó en la Escuela Bauhaus de Weimar, y posteriormente emigró a Inglaterra y los Estados Unidos.

En los siguientes dibujos se puede apreciar seguridad en los trazos, una gran riqueza expresiva (imágenes 75 a 77). Esto permite afirmar que Attolini no está ensayando al dibujar sino que está ya construyendo. Si bien la etapa del boceto es determinante en el proceso creativo, como primer paso en la materialización de una idea; puede verse claramente que, en estos bocetos, no hay una repetición o una secuencia de intentos, sino que la forma va surgiendo como producto del dominio de su *oficio* de dibujante. Esto refleja, a la vez, la sensibilidad característica de toda su obra. Lo anterior marca una gran diferencia con los croquis arquitectónicos que hemos retomado como muestra para esta investigación, en los que sí se ve plasmada la evolución conceptual de un edificio. Podríamos asumir también, que en el caso de estos diseños, al dibujante no le preocupa ir estableciendo una forma nueva a partir del primer intento, haciéndolo evolucionar; sino que aporta una variante a algún diseño anterior, o bien una forma completamente nueva enriqueciendo ininterrumpidamente su repertorio general.



JALADERA ENTREGADA PARA
RESIDENCIA JUAN MARCO
DISEÑO 1981

**78. Diseños de manijas; casa en San Jerónimo
/ 1981.**

MUEBLES COCINA
 LAVABO PIEZ. PRINCIPAL
 BOTIQUINES PIEZ. PRINC.
 LAVABO PIEZ. NIÑAS
 BOTIQUIN. PIEZ. NIÑAS
 LAVABO. PIEZ. NIÑOS 50 PZAS.

CLOSETS. (PUERTAS)
 CL. PIEZ. NIÑOS
 BLANCOS
 PIEZ. NIÑAS
 PIEZ. PRINCIPAL.
 ALACENAS. (DIARIO) 28 PZAS

COMODAS
 PIEZ. PRINCIPAL.
 CTO DE TELEVISION
 COMEDOR 20 PZAS.

BUROS PIEZ. PRINCIPAL
 BUROS PIEZ. NIÑOS
 BUROS PIEZ. NIÑAS
 26 PZAS.

RESIDENCIA LIC. A. JUAN MARCOS.



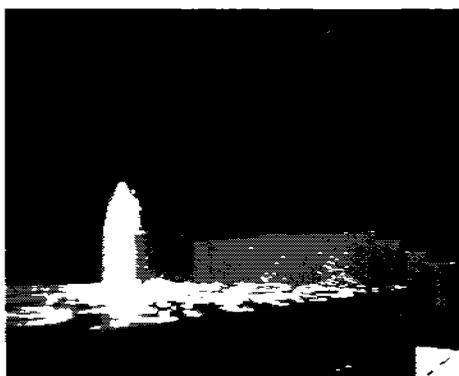



79. Diseños de manijas; casa en San Jerónimo / 1981.



80. Base para mesa ca. 1980.

El color tiene una función muy importante tanto en la arquitectura de esta etapa, como en los amueblados de Attolini. Los tonos azul añil, rosas mexicano, rojo oxido, amarillos cromo, lila, naranja y magenta; (que es común identificar como *barragarianos*), conforman una gama cromática que está visiblemente presente en la artesanía mexicana y en diversos componentes del folklor como las fiestas populares, y los trajes típicos de la danza regional.¹⁷ En el plano arquitectónico Attolini consolida su obra también a través del color:



**81. Colorido regional / casa en Clavel # 14, San Jerónimo / 1989.
Fotografía: Alberto Moreno.**

“... no uso el color por el color, lo empleo para acentuar o mitigar algún muro, para crear distancias o perspectivas. En el interior de una casa no introduzco colorido, utilizo el blanco que, no hay que olvidar, también es un color.”¹⁸

En este sentido existen puntos de contacto con el trabajo de otro importante arquitecto mexicano; Ricardo Legorreta, quien igualmente conjunta la búsqueda de modernidad con elementos de la tradición local, como puede ser el colorido, y el tipo de materiales..

¹⁷ “Aquí el color surge de una fascinación, de un encanto por los juguetes populares, por los judas, las matracas y todas esas cosas llenas de color que se vuelven para el arquitecto Attolini algo anecdótico” Rodolfo Silva; *Op. Cit.* s/p.

¹⁸ Entrevista realizada por Louise Noelle Gras; publicada en *Entrono Inmobiliario* # 4; junio-agosto, 1993.

En los espacios exteriores como fachadas y bardas, Attolini utiliza principalmente tonos ocre; mostaza o hasta naranja, posiblemente aludiendo al elemento áureo o solar en la naturaleza,¹⁹ y el azul como alegoría del agua y de lo celeste (ver imágenes 79 a 81).



82. Casa Tamm, San Jerónimo / 1989.
Fotografía: Alberto Moreno.

83. Casa en Lerma; Estado de México / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

Al respecto cabe citar el siguiente párrafo de Rodolfo Silva Tamayo:

“...Los matices de color y su sintonización tonal dan al edificio un exterior amable y bien proporcionado,

¹⁹ En el artículo anteriormente citado; “El soneto del agua y las bóvedas”, Enrique X. de Anda, esboza una breve pero rica reflexión acerca de los colores que Attolini utiliza en sus fachadas, en la cual sugiere la relación con elementos naturales como “componentes simbióticos en la propia composición”. Específicamente el efecto de la luz solar, ya que en el caso concreto que analiza había hecho derivar el original color azul, hacia un tono jacaranda que resultaba completamente acorde al entorno morelense. Por otra parte, de Anda indica la influencia del pintor Chucho Reyes Ferreira sobre los arquitectos del periodo que estamos observando. “Una gama cromática que por estridente había sido censurada...” p. 40

acentuando las articulaciones arquitectónicas por medio de colores alternantes...”²⁰



**84. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**

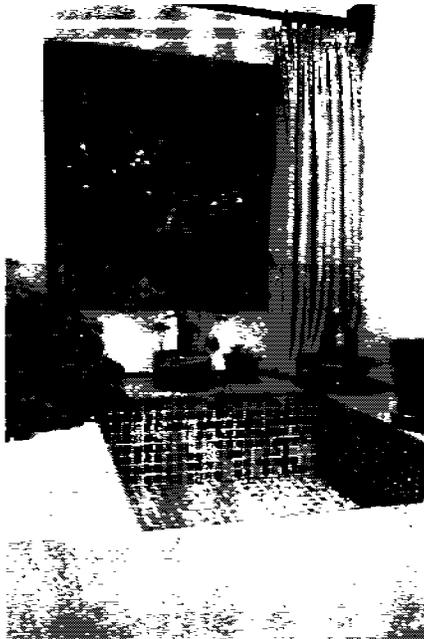
Una característica común, aunque menos evidente, que es posible señalar entre Barragán y Attolini, es la “voluntad de divorciar el ámbito interno del medio urbano.”²¹ Al interior de los recintos diseñados por Attolini Lack, se vive un ambiente de reserva espacial, de exaltación de lo privado, por encima de una relación con el medio externo, o con el contexto urbano. Muy posiblemente esta cualidad corresponde a la personalidad de Antonio Attolini, quien gusta de promover la conversación y convivencia familiares; es posible notar que es perseguida a lo largo de toda su producción, no solamente durante su periodo de integración al Regionalismo.

Las vistas al jardín otorgan un marco grato y apropiado a este tipo de convivencia, pero siempre salvaguardan la privacidad de los espacios. Es así en áreas comunes como estancias o comedores, pero se logra también de forma muy interesante en algunas recámaras y baños, en los que el usuario tiene la posibilidad de mirar hacia el jardín mientras se baña (tinas principalmente) o descansa en la recámara, sin que pueda ser visto desde

²⁰ Rodolfo Silva Tamayo; *El diseño arquitectónico y su enseñanza*; s/p.

²¹ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 205.

fuera (imágenes 82 a 84). En ciertos casos esto se logra por la altura a la que se encuentra el baño, por la orientación de sus ventanas hacia un recodo del jardín que no sea muy transitable, y en otras ocasiones hay patios o terrazas privados en determinada habitación.



85. Casa en Ampliación Jardines del Pedregal / 1972.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

86. Casa en San Ángel In / 1990.
Fotografía: Alberto Moreno.



87. Casa en Lerma estado de México / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

Una obra que no es posible soslayar en este análisis, como ejemplo emblemático en la edificación de su lenguaje personal, es la casa propia que construye para su familia en 1972. En ella Attolini proyecta libremente, con base en todas las nuevas inquietudes que tenía sobre arquitectura, es decir, dando paso a elementos locales que antes habían estado totalmente suprimidos; esto es notable en el amueblado, las vigas de pino, loseta roja, muros de piedra con acabado rústico. Sin embargo el resultado es todavía una obra de transición. Mantiene algunos rasgos de su etapa previa como la tendencia a la horizontalidad. Orgánicamente, y con excepción de los techos a base de viguería, su casa de San Jerónimo no dista demasiado de anteriores realizaciones en El Pedregal de San Ángel: una sola planta, con pocos desniveles, grandes ventanales, techumbre horizontal, y un amplio jardín posterior. Lo que la hace completamente diferente es la fachada frontal; y los acabados. Attolini comienza a buscar mayor expresividad en los materiales (diferentes variedades de piedra, madera, barro, cerámica). Así como la innovación de planta poliangular.

A partir de esta construcción, el arquitecto establece una serie de rasgos fisonómicos, que vemos renovarse o enriquecerse en cada obra posterior. Solamente hasta la década de 1990 aparecen nuevos elementos que sustituyen a los allí establecidos. Su casa de Ocotepc marca el arranque de una vinculación definitiva de Attolini Lack con el regionalismo mexicano.



88. Casa propia en San Jerónimo / 1972.
Fotografía: Alberto Moreno.

Attolini recrea el contexto de la Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal en un entorno doméstico. Mediante materiales como loseta de barro en pisos, estructura de madera, muros encalados, y muebles de madera de oyamel complementados con tapicería muy colorida, y objetos artesanales de enormes cualidades estéticas. Todos ellos son prototípicos de las casas que construye Attolini a partir de los años setenta. Es importante comentar que, las personas que contratan un proyecto suyo se sienten identificados, o atraídos con el entorno formal que produce. Es decir que conocen su trabajo previamente. Esta es precisamente la forma en que Attolini gana clientela; a través de la muestra que va dejando en cada trabajo; y no por medio de relaciones personales a modo de “recomendación”, aunque estas relaciones evidentemente juegan un papel de vínculo entre las diferentes personas.

Sin embargo, entre los usuarios que fueron entrevistados en los recorridos a las obras, algunos que no eran propietarios sino que arrendaban la casa, manifestaron que se sentía demasiada austeridad, por ejemplo el hecho de tener pisos de loseta en todo el interior de la casa, incluyendo las recámaras (de niños por ejemplo), la sala de t.v. etc. En general Attolini reviste agradablemente los espacios internos con tapetes de diseños originales para cada caso. Tenemos así que posiblemente esta tipología específica haya

restringido la clientela del arquitecto. Sin embargo éste no se presta a “negociar” sus proyectos, y en diversas ocasiones se ha visto obligado a rechazar ofertas de trabajo por tal motivo.

A continuación muestro algunos ejemplos de elementos que se han vuelto comunes en las casas habitación que construye Antonio Attolini (imágenes 86 a 89). Las primeras fotografías corresponden a soluciones funcionales y las últimas hablan más acerca de su intención estética. De cualquier manera todas ellas son ejemplo del contexto que Attolini promueve dentro de este género arquitectónico.

Durante el trabajo de campo recopilé algunas opiniones críticas interesantes en relación a la funcionalidad de las casas de Attolini en esta etapa. Por principio algunas personas comentaron que la cantidad de focos que el arquitecto emplea para poder iluminar las altas techumbres, resultaban en un costo altísimo de energía eléctrica. Esta misma característica de la amplitud, que estéticamente es tan agradable, es contraproducente en espacios en los que el entorno es frío o boscoso, ya que durante el invierno requieren igualmente de un gasto económico fuerte para los sistemas de calefacción.

La amplitud del espacio (techos con viguería muy altos), en conjunto con los pisos de loseta y los gruesos muros, provocan eco de los sonidos que se generan al interior de los recintos. Ello provoca la sensación de que existe poca privacidad. Personalmente lo he experimentado en el propio Despacho de Arquitectos, aunque ninguno de los usuarios entrevistados en las casas lo mencionó.



**89. Elementos funcionales para casa habitación
(postigos o resguardos en ventanas);**



**90. Elementos funcionales para casa habitación;
Mueble para *esconder* T.V.
Casa en Santiago # 417, San Jerónimo / 2002.**



91. Escaleras hacia planta alta; casa Tamm, San Jerónimo / 1989.
Fotografía: Alberto Moreno.

92. Escaleras hacia planta alta; casa Pesqueira, San Jerónimo / 2002.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

Por lo que respecta al uso generalizado de viguerías, desde mi punto de vista, resulta impactante la belleza del resultado final, ya que se conjugan armónicamente con tragaluces en ambos muros laterales, y dentro de la conformación no ortogonal del espacio. Respecto a ello también recopilé la opinión, de una propietaria, quien encontraba opresiva la presencia permanente de las vigas abarcando la techumbre en todas las áreas de la residencia. Ella misma comentó que la doble altura (que en esta casa es de seis metros inclusive en la recámara principal), le produce una sensación de desprotección, que le impide encontrar el acogimiento propio de un hogar. Por el contrario, el propietario de la casa se mostraba completamente satisfecho con las cualidades estéticas, hasta cierto punto extravagantes de ésta, y aprovecha las inusitadas alturas de los muros para colocar grandes obras pictóricas o telares.

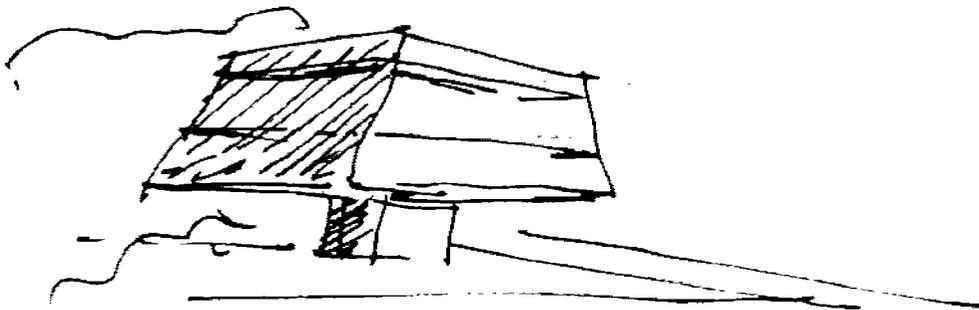
Me parece posible afirmar que en esta segunda etapa de su producción, Attolini luchó por forjar un lenguaje que sustituyera, en su propio quehacer artístico al del Movimiento Moderno. Es un periodo de

búsqueda, ya que en etapas sucesivas es evidente un mayor dominio de su expresividad.

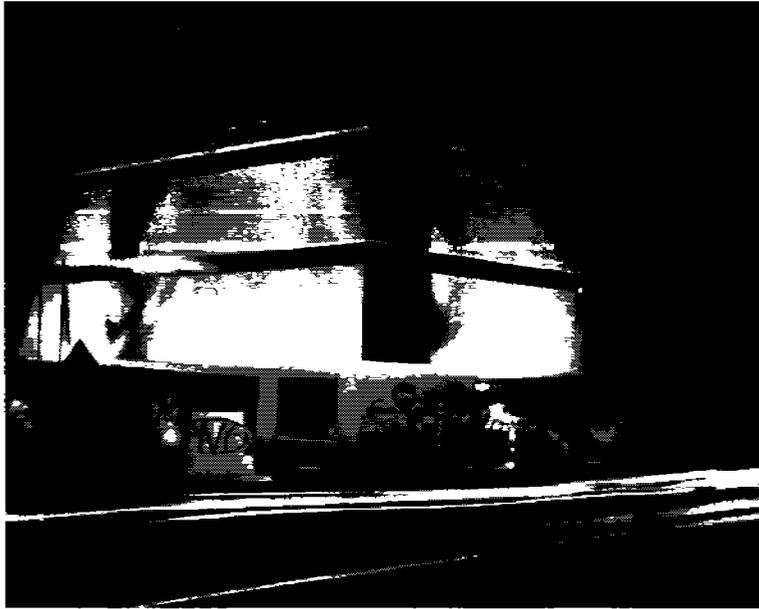
- **Elementos prehispánicos:**

En el marco de este interés regionalista, Attolini desarrolla algunas *recreaciones* de la arquitectura prehispánica, más que exhumaciones de un estilo histórico, a la manera de los *revivals* que se practicaron en México, durante el Porfiriato, y en las primeras décadas del siglo XX, también en Estados Unidos. Los ejemplos son contados como veremos a continuación, y probablemente respondieron a un compromiso tácito de respeto que involucra a los arquitectos mexicanos con relación a nuestro pasado precolombino. En algunos arquitectos existe una suerte de curiosidad por explorar un orden arquitectónico que se sitúa todavía en el centro de la identidad nacional. Pero podría responder también a una presión cultural que fuerza la valoración de este tipo de arquitectura. Como se ha comentado anteriormente en este trabajo Attolini lo hace en ocasiones contadas.

El primero de ellos, según el orden cronológico, es el edificio que construye, en 1960 para la Asociación Mexicana de Automovilistas (AMA), en Paseo de la Reforma y Prado Sur:



93. Croquis; Asociación Mexicana de Automovilistas.



**94. Edificio de oficinas Asociación Mexicana de Automovilistas
en Paseo de la Reforma y Prado Sur / 1960.
(hoy modificado), Fotografía: Antonio Attolini Lack.**

En este edificio se recupera la estructura piramidal mesoamericana, integrándola a un interesante ejercicio de ingeniería; ya que sobre un sólo apoyo, o columna central se sostiene un volado de 8 metros hacia cada uno de los cuatro lados. De esta manera aprovecha el terreno que era pequeño, y obtiene una edificación de gran vista (“landmark”). El recubrimiento de concreto otorga un carácter moderno, pero deja patente la evocación precolombina.

Un segundo caso que no deja de ser importante, a pesar de que no se construyó, es el Centro de Convenciones de Oaxaca, proyectado hacia 1980. Aquí, el arquitecto incorpora una serie de frisos en relieve en una clara evocación de la arquitectura zapoteca de esa región en la época prehispánica. Como se había mencionado anteriormente, y como es posible observar en la siguiente lámina, en este proyecto Attolini se proponía integrar el principio lecorbusiano de *Planta Libre*, aunque con características muy particulares.



95. Maqueta, Centro de Convenciones de Oaxaca / 1993.

Durante esta etapa, Attolini comienza a acentuar la adecuación de la construcción a los desniveles del terreno, o los provoca deliberadamente. De modo particular en las casas que construye. Durante su *etapa internacional* los desniveles aportaban cierto movimiento a determinada composición, por ejemplo a la estancia de una casa. Ello se planteaba como matiz a la horizontalidad que era la norma constante. Después de 1970 este recurso se convierte en una característica permanente que enriquece en gran medida la conformación de su arquitectura. Es posible vincular este aspecto al interés por conjuntos prehispánicos como Palenque o Uxmal.

Arquitectura Emocional:



96. Cocina; casa en Meseta # 196, Jardines del Pedregal / 2003.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

“Toda la arquitectura es emocional, provoca emociones.”¹

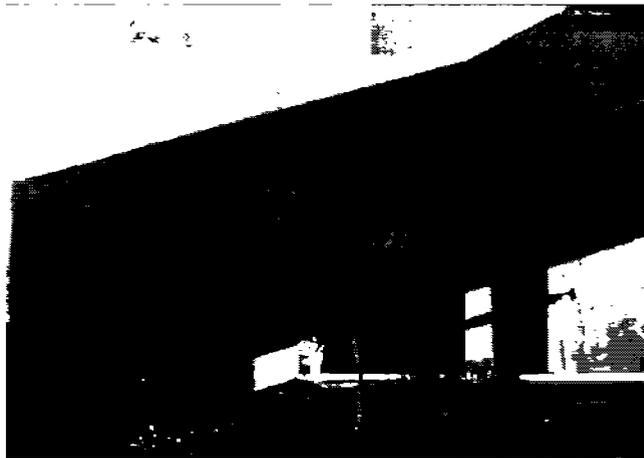
La frase entre comillas fue la respuesta que obtuve, al preguntarle al arquitecto Attolini cuál es su opinión sobre la corriente conocida como Arquitectura Emocional. En la respuesta, además de mostrarse el carácter práctico y sin ornamentos del arquitecto, se expresa un factor seminal de su trabajo; una característica intrínseca en su concepto de quehacer arquitectónico es la relación con las emociones humanas. En algunos casos propiciadas conscientemente por parte del autor (arquitecto), son también emociones que se generan, en los observadores de cada obra, en sus habitantes o usuarios, conforme a su propia capacidad de atención o sensibilidad.

Si bien la afirmación del arquitecto Attolini, en cierto modo descalifica la categorización de una forma de hacer arquitectura como *emocional*, en México fue una corriente concreta. Se gestó a finales de la década de 1950, y el lenguaje attoliniano incorpora con frecuencia sus principios. Incluso en ocasiones los formula teóricamente. Como podemos deducir de la siguiente cita:

¹ Entrevista con Antonio Attolini Lack, marzo de 1999.

“¿Cuál fue el criterio para determinar la iluminación cenital en el objeto arquitectónico...?”

El manejo de las dimensiones para lograr claroscuros y formar parte de un sentimiento.²



97. Acceso a la cochera en Despacho de arquitectos en Contreras / 1978. Fotografía: Alberto Moreno Guzmán.

Incluso los pone en práctica en edificios que según una concepción más conservadora no resultarían adecuados, como puede ser un conjunto de oficinas. Un ejemplo de ello se plantea en la imagen que vemos a continuación:

² Cinthya Castillo Martínez; *Análisis de arquitectura contemporánea. Despacho- Estudio de arquitectos*; Tesis de Maestría en Diseño Arquitectónico; Facultad de Arquitectura; UNAM; 2005; p. 137



98. Pasillo; Centro Lumen Av. Toluca / 1983.
Fotografía: Alberto Moreno.

“En el Centro Lumen, la utilización de una iluminación cenital que trató de lograr espacios llenos de luz, llevó implícitamente el romper con una sensación de encierro al encontrarse con un muro que bañado de luz, establece un ambiente de tranquilidad, se matiza la sensación espacial.”³

La Arquitectura Emocional no se conformó sólidamente como construcción teórica, sin embargo fue importante su trascendencia, ya que significó la revaloración de aspectos humanos que el desarrollo de la arquitectura moderna había dejado de lado. Tuvo una fuerte proyección hacia generaciones posteriores, ya que dio cabida a un repertorio de herramientas conceptuales, del que posteriormente se han abastecido innumerables arquitectos, hasta la actualidad.

El investigador Enrique Xavier de Anda Alanis, sitúa su descripción de la Arquitectura Emocional como principio del “rechazo al *funcionalismo*”, y explica que en México, desde los años cincuenta, varios arquitectos comienzan a criticar “la tiranía del ángulo recto.”⁴

³ Rodolfo Silva Tamayo; *Op. Cit.* s/p.

⁴ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 202.

En México, la Arquitectura Emocional se nutre también del regionalismo barragiano, y en la práctica fue un importante argumento para el ataque frontal que tuvo lugar en los años sesenta, contra el internacionalismo. En este contexto, Attolini asume una postura personal, asimilando el nuevo repertorio conceptual en su propia morfología, y llegando a desarrollarlo con maestría en el rubro casa-habitación.

En este contexto, encuentra un sustento teórico su constante interés por el manejo de la luz en interiores, a través de vanos, tragaluces, y pergolados que en ocasiones cobran una dimensión descomunal (imágenes 98, 99, 100 y 101).

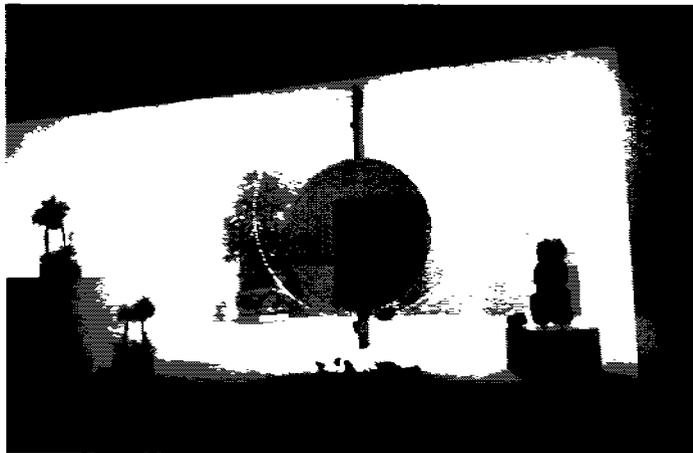
“La luz debe estar muy presente, y aunque este valle esté tan contaminado todavía existe una gran luminosidad que es preciso aprovechar; jugar con ella. Hay que dosificarla para crear un ambiente de regocijo... Esto produce una arquitectura verdaderamente emocional, que emociona, que tiene vida.”⁵

Una observación práctica respecto a los tragaluces es que si no existe una ventilación muy eficiente pueden elevar mucho la temperatura del recinto, como ocurría por ejemplo en el Comedor para Ejecutivos de Bardahl, mismo que finalmente fue remodelado, por el propio Attolini, para usarse como oficina privada del dueño. Algunas de las personas entrevistadas en el trabajo de campo comentaron que en los vestidores, si bien son muy útiles como iluminación natural, y muy agradables visualmente tienen el inconveniente de que la ropa se decolora. El arquitecto lo soluciona colocando puertas dentro del vestidor. Varios de los clientes de Attolini le han pedido colocar filtros especiales para proteger la obra pictórica en los muros de sus casas.

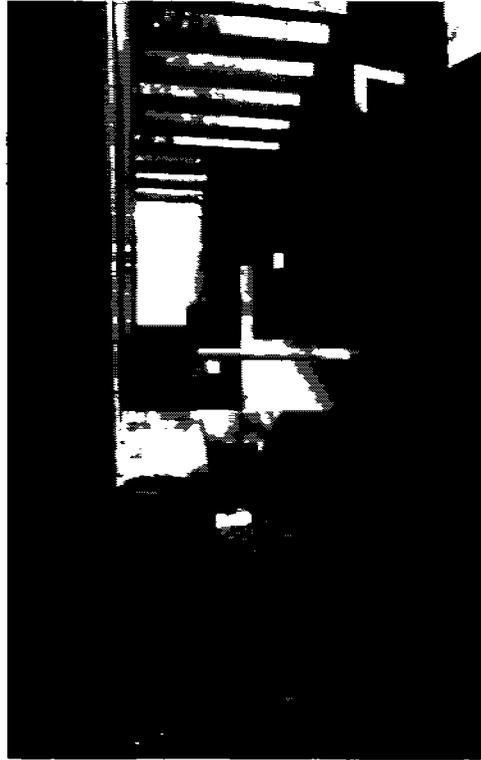
⁵ “Antonio Attolini: Arquitectura Emocional”; entrevista realizada por Louise Noelle Gras; publicada en Novedades, 24 de junio de 1994.



99. Oficina privada; Despacho de arquitectos en Contreras / 1978.



**100. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.**



101. Casa en San Ángel In / 1990.

Otro componente emocional es la incorporación de fuentes y espejos de agua, y la exaltación la intersección de espacios jardinados que había practicado desde sus primeras obras. Ahora los integra casi caprichosamente en baños o en ventanales de cocinas.

Mathías Goeritz, artista alemán que vivió en México desde 1949 hasta su muerte en 1990, fue el creador del movimiento de Arquitectura Emocional. Goeritz construyó el Museo del Eco en 1952-1953, con una propuesta contraria a la del internacionalismo. Se proponía realizar una obra que “resaltara el valor artístico de la arquitectura... en donde el espacio en combinación con las texturas, formas y colores del entorno fueran capaces de desencadenar la emotividad del espectador”⁶

Inmediatamente después de la construcción del Eco, Goeritz escribió el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, en el que hace explícito el carácter experimental de esa obra, y su intención de rescatar la relación Hombre/espacio/forma. Al respecto conviene mencionar que en el archivo personal del arquitecto Attolini encontré algunos recortes de periódico en

⁶ Enrique X. de Anda; *Op. Cit.* p. 203.

los que aparecían publicadas diversas ideas de Goeritz. Attolini las recortó y pegó acotando comentarios personales en los que mostraba su interés.

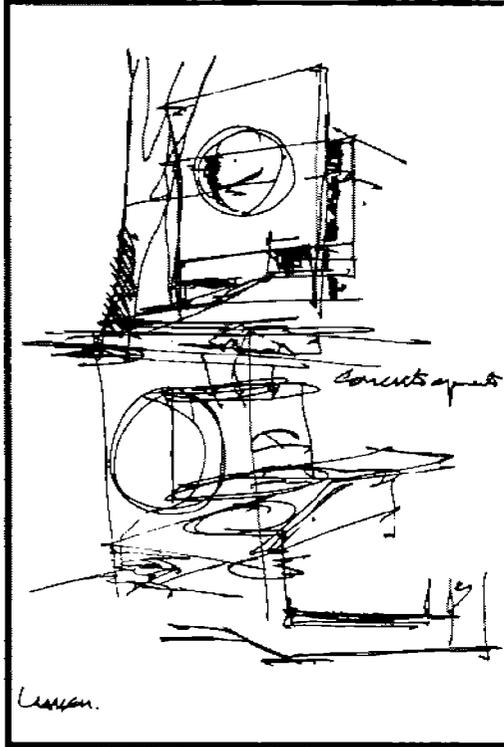
En el siguiente fragmento del *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*; Mathías Goeritz expone diversos principios con los que el trabajo de Attolini se identifica plenamente; veamos:

“El nuevo Museo experimental *El Eco*...debe comprenderse como una obra ejemplo de una arquitectura donde la principal función de la arquitectura es la emoción... el hombre del siglo veinte se siente agobiado por tantos funcionalismos, por tanta lógica y utilidad en la arquitectura moderna... [y] demanda o demandará un día a la arquitectura una elevación espiritual, o más sencillamente una emoción, como la procuró en su tiempo la arquitectura de la pirámide, el templo griego, la catedral romana o gótica, o incluso aquella del palacio barroco. Es solamente recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas que el hombre puede considerarla como un arte. *El Eco* aspira a una integración plástica para otorgar al hombre moderno una emoción máxima... En la experiencia del *Eco*, la integración plástica no ha sido entendida como un programa... había que entender al espacio arquitectónico como un gran elemento escultural. La escultura, como por ejemplo la “serpiente” del patio debía devenir construcción arquitectónica casi funcional (con aberturas para la danza), sin dejar de ser escultura...”⁷

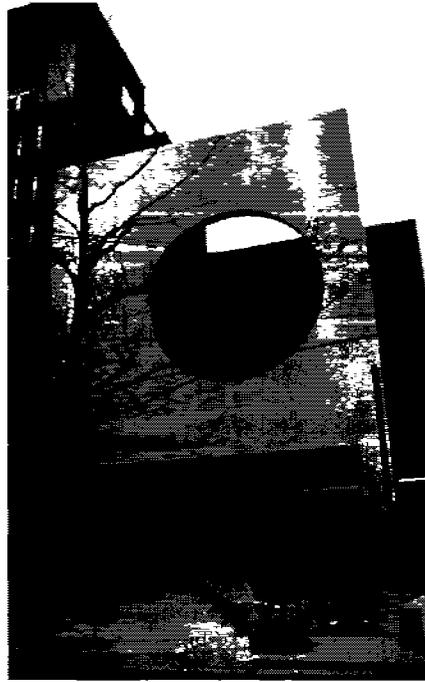
El trabajo arquitectónico de Attolini Lack se propone igualmente satisfacer inquietudes estéticas- emotivas- espirituales del ser humano, es un aspecto consciente de su labor, como contrapeso a la deshumanización de la “vida moderna.” Por otra parte la concepción de arquitectura como escultura

⁷ Mathías Goeritz; “Manifiesto de la arquitectura emocional” (1953); en *Mathías Goeritz; imagen y obra escogida*; México, UNAM- CESU, 1984 (colección México y la UNAM núm. 9); pp. 23-25. El *Manifiesto* puede encontrarse también en las siguientes publicaciones: Federico Morais; *Mathías Goeritz*; México, UNAM, 1982; pp. 31-34, y Lily Kássner; *Mathías Goeritz; una biografía 1915-1990*; México, CONACULTA- INBA, 1998. p. 260.

permea la producción de Attolini Lack, desde esta etapa en adelante, y se ve reflejada en muchas de sus creaciones. He integrado la ilustración de tres fases distintas en el proceso creativo de esta interesante fachada con el fin de observar su acentuado carácter escultórico (ver también imágenes 105 y 106):

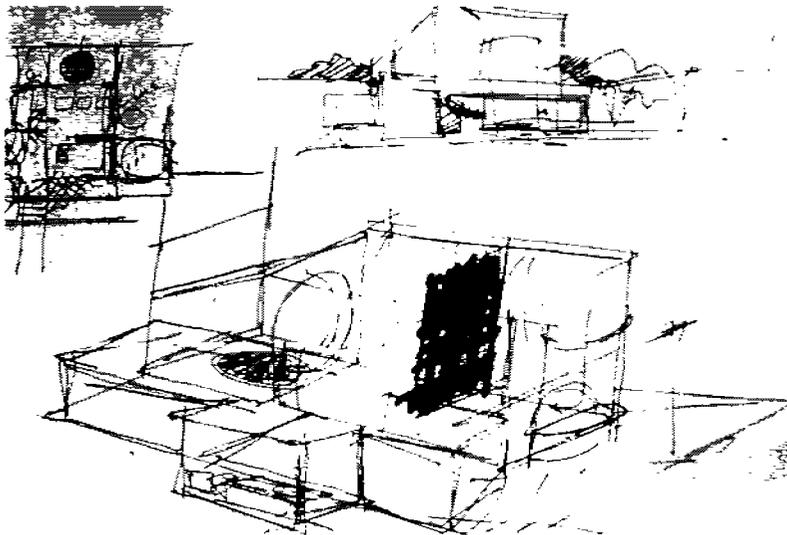


102. Croquis y perspectiva Papelería Lumen de Polanco / 1983.



**103. Fachada frontal;
Papelería Lumen de Polanco / 1983.**

Al respecto cabe citar el siguiente párrafo del estudio de Antonio Turati Villarán y Rodolfo Silva Tamayo, sobre el “Comedor para ejecutivos” de la fábrica Bardahl de México (D.F./1990), mismo que posteriormente el propio Attolini remodeló como oficina privada del propietario de la fábrica.

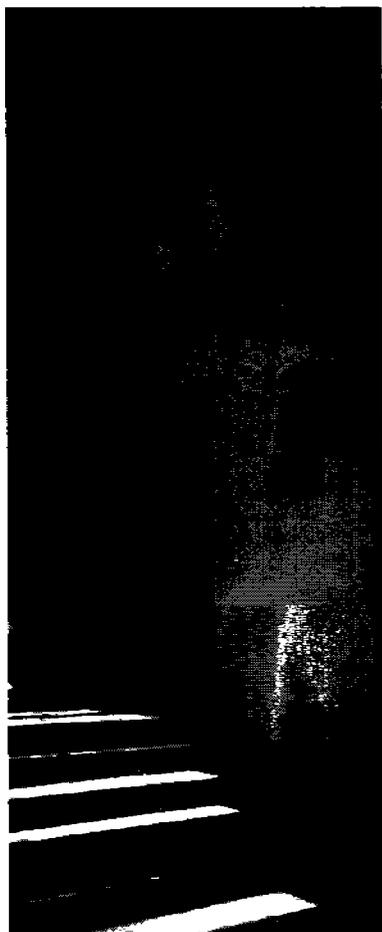


104. Croquis; Comedor para Ejecutivos de Bardahl / 1990.

“Al acercarse al edificio se percibe la intención general de la forma que se manifiesta con claridad en el juego de volúmenes. El resultado escultórico facilita la lectura...”⁸

Párrafos adelante, el análisis de Turati y Silva es más contundente en este sentido, al afirmar que:

“La arquitectura de Attolini Lack rescata la idea de un arte visual donde la proporción, el equilibrio, la luz, la sombra, el volumen, la escala, la textura y el color, adquieren su verdadera dimensión como valores plásticos de la arquitectura.”⁹



⁸ Antonio Turati Villarán; Rodolfo Silva Tamayo; *Op. Cit.* 1998; p.2

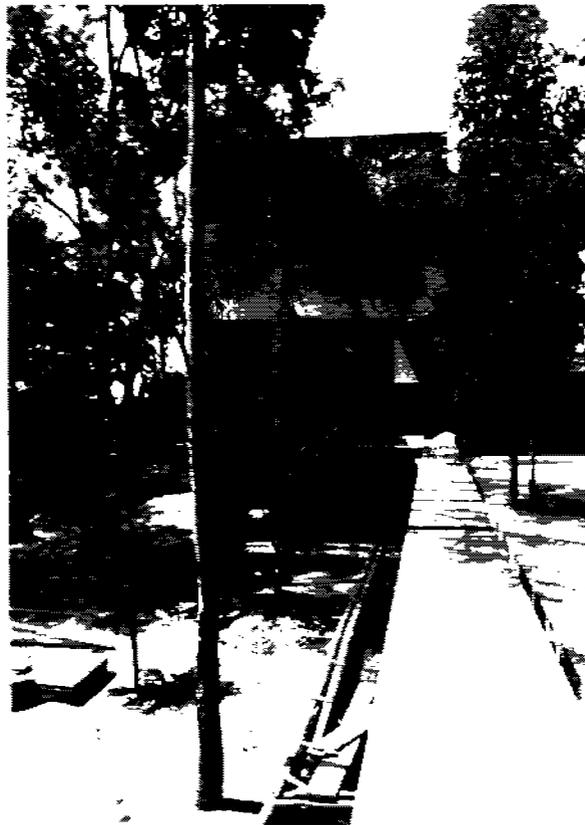
⁹ *Ibidem.*

105. Acceso; casa en Periférico Sur / 1994.
106. Terraza sala de T.V.; casa en Lerma, Estado de México / 1993.

Fotografías: Claudia Lasso Jiménez.

Reconocemos entonces un sentido de poesía visual en la obra de Attolini. Como una aportación propia dentro de este concepto de arquitectura con valores escultóricos, Attolini utiliza algunos símbolos de manera reiterada reforzando la carga semántica de sus creaciones.

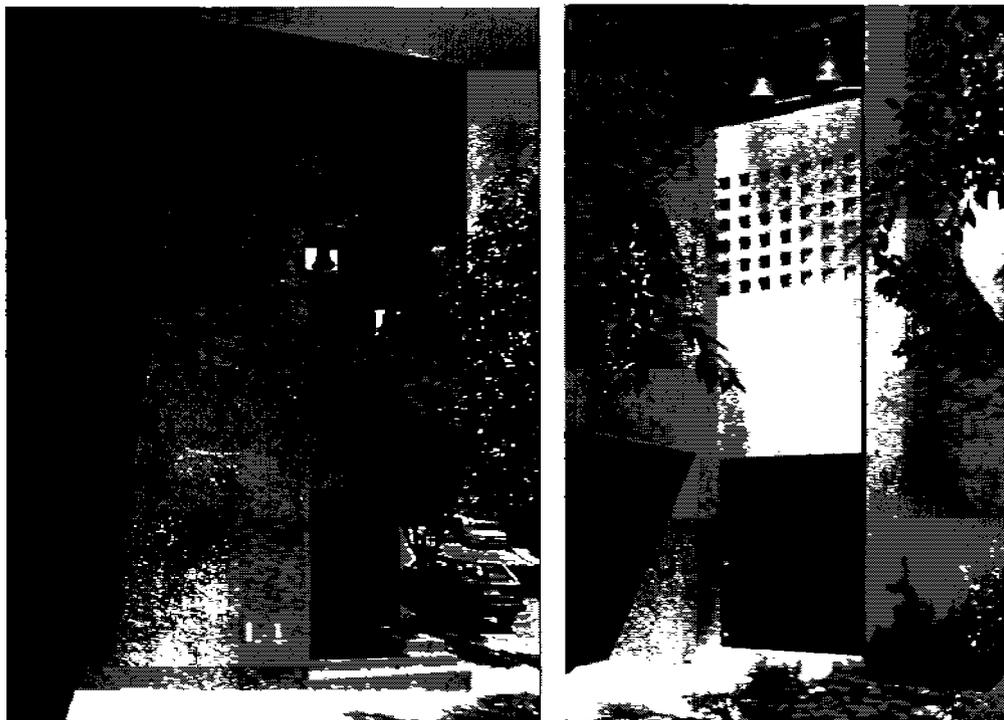
Es posible que el detonante de esta iniciativa haya sido la incorporación a su propio trabajo, de un símbolo propuesto originalmente por Barragán en su casa de Tacubaya (en el ventanal de la estancia), mismo que Mathías Goeritz incorporó al Museo del Eco (ventanal del patio interior del museo); una gran cruz formada por la cancelería. Este elemento fue presenciado personalmente por Antonio Attolini, en ambos edificios, y posteriormente comenzó a integrarlo en sus obras. Lo ha repetido, a veces en la estancia, otras en la recámara principal de manera que el símbolo se ha convertido en un argumento propio.



107. Casa en construcción; Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografía: Moisés Cedeño Rodríguez.

Con el paso del tiempo el gusto personal de Attolini por determinados objetos ha ido estableciendo una suerte de código recurrente en muchos de sus trabajos. A continuación esbozo una interpretación acerca de ellos, que originalmente fue personal, pero que, como parte de la investigación se complementó con la opinión del arquitecto:

- La Campana, es un símbolo de comunicación que se gesta a través de un esfuerzo manual; producto de una percusión, es decir de una voluntad o presencia: “es mucho mejor que suene una campana a que suene un timbre eléctrico.”¹⁰ Integrada al contexto arquitectónico, resulta una evocación religiosa y nostálgica, ya que en épocas anteriores, las campanas iban marcando el tiempo litúrgico, con el paso de las horas. En diversas ocasiones ha desarrollado un concepto moderno de espadaña, para integrarlas a la construcción (imágenes 108 a 110).



108. Casa en Clavel # 14, San Jerónimo / 1989.

109. Casa en San Ángel In / 1993.

Fotografías: Alberto Moreno.

¹⁰ Conversación con Antonio Attolini Lack; octubre de 2005.



110. Casa en Lerma, Estado de México /1993.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

- El **Espejo de agua**: El agua es un elemento natural de presencia arcaica en la arquitectura. Desde el tiempo mítico en que vivió Narciso, el ser humano ha necesitado del reflejo de sí mismo, y de su entorno, como medio para conocerse y para reconocer que es real su existencia. De manera que integrados a la obra arquitectónica, los espejos de agua tienen una función simbólica fundamental relacionada con su cualidad de reflejar el espacio y a quienes lo habitan. Para Attolini Lack “el agua es el vino de la arquitectura, le otorga color y sabor.”¹¹ Efectivamente, la experiencia de contemplar un estanque o espejo de agua propicia un relajamiento que, en forma metafórica, podría compararse con la virtud que tiene el vino de tranquilizar al individuo. Su presencia orgánica induce la apertura de las capacidades receptoras/expresivas de quien lo ingiere, o contempla en este caso:

¹¹ *Ibidem.*



111. Casa en San Ángel In /1990.

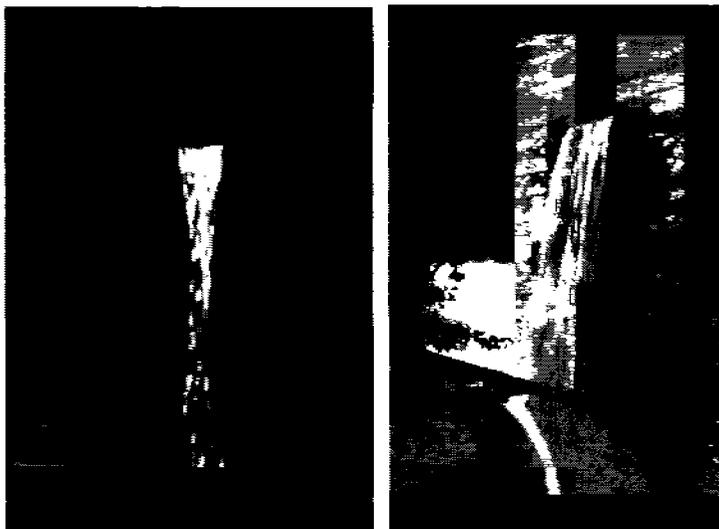
Fotografía: Alberto Moreno.



112. Perspectiva de fuente para casa en San Ángel In / 1989.

- **La fuente:** Otro referente obligado respecto al agua, es su cualidad de elemento vital. Para los humanos es el origen universal de la vida, y la arquitectura se apropia de este significado al hacerla **emerger** de una fuente.

Por otra parte la sonoridad y movimiento constantes del agua involucran al espectador. Como los ríos, pueden simbolizar el forzoso devenir del tiempo.



113. Fuente; Rancho San Francisco; Desierto de los Leones / 1994.

Fotografías: Alberto Moreno.



114. Oficinas de Bardahl en Iztapalapa /1987.

Fotografía: Alberto Moreno.

- El Jardín: A través del tiempo, los jardines han servido para desarrollar actividades humanas de índole diversa; desde la reflexión o expectación solitaria, hasta prácticas colectivas rituales, que orientan y

definen la conceptualización que hacemos de ellos¹². Tal conceptualización ha variado en relación al contexto cultural y la formación social de que forman parte.¹³ Los jardines que diseña Antonio Attolini son complementos de su arquitectura; ya sea en residencias privadas, o en espacios de trabajo (oficinas, centros religiosos) o comercios, por lo que comportan un carácter similar al de la obra arquitectónica en sí. Son sugestivos y discretos. En el ámbito de la casa habitación, denotan pertenencia a un sector social privilegiado que tiene la posibilidad de disfrutar un jardín privado, comunmente de amplias extensiones. En general Attolini crea, a través de ellos un marco de placidez donde la distribución de árboles, flores y arbustos no es rígida, sino que prevalece una intención de espontaneidad, que sin embargo no da pauta a lo silvestre (imágenes 115 a 117).

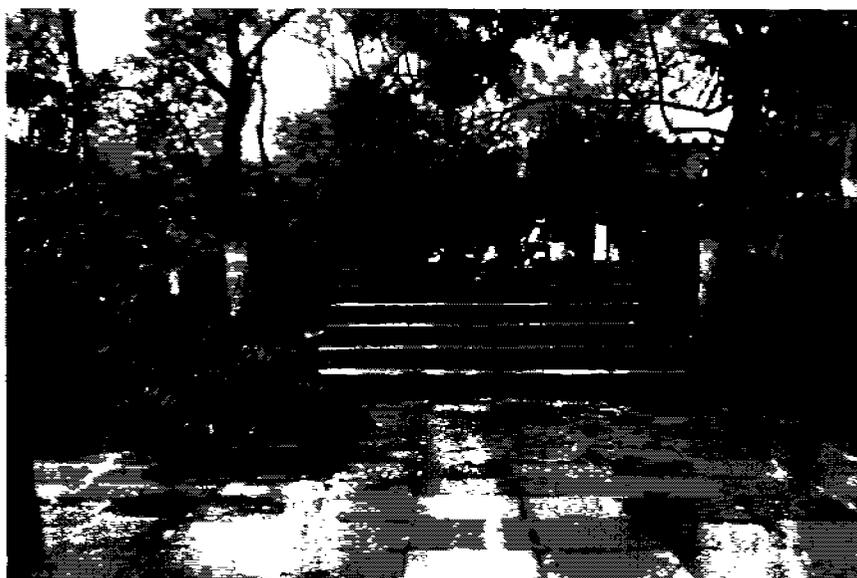


115. Casa en San Ángel In / 1990.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

¹² Michel Conan; “Nuevas tendencias de la historia de jardines y paisajes”; *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; no. 82; México, UNAM; 2003.

¹³ *Ibidem*.



116. Aspecto del jardín; casa propia en San Jerónimo / 1972.

Fotografía: Alberto Moreno.



117. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.

Foto: Claudia Lasso Jiménez.

- La Cruz, evidentemente trata de establecer un vínculo con lo divino, pero más que como un ruego, lo hace en el sentido de una evocación del sacrificio crístico. Desde este punto de vista es también una forma de honrar a la divinidad:



118. Antonio Attolini en el rancho “La Trinidad”, Santo Tomás Ajusco / 1965.

Fotografía familiar / ca. 2003.



119. Edificio de departamentos en Colonia Condesa / 2000.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

- El árbol maduro que frecuentemente Attolini deja atravesar en alguna parte de la construcción responde a la necesidad de dar un carácter propio a cada obra: “Todas las casas deben tener su propio paisaje; y esto se logra conservando y diseñando.”¹⁴

¹⁴ *Ibidem.*

- El Arco es otro elemento que Attolini incorpora con frecuencia en sus proyectos. Dentro del marco de la Arquitectura Emocional, apoya el sentido de monumentalidad.



120. Acceso principal casa en Lerma, Estado de México / 1993.
121. Acceso casa en Bosques de Limas, Lomas de Chapultepec / 2000.
Fotografías: Claudia Lasso Jiménez.



122. Jardín casa en Santiago y Porfirio Díaz, San Jerónimo / 1981.
Fotografía: Antonio Attolini Lack.

Puede deducirse entonces que otro punto en el que coinciden de manera fundamental los principios planteados por Goeritz en su *Manifiesto*, y la creación attoliniana, es el vínculo entre arte y expresión de las inquietudes más profundas del ser humano. Propiamente hablo de la asociación que

establecen entre la expresividad artística y una intuición de lo divino. Para Goeritz, el arte fue una vía de expresión de la vocación religiosa: “yo soy un simple creyente cuya obra no quiere ser más que un rezo plástico”.¹⁵ También para Attolini, la creación arquitectónica es un cauce a través del cual consigue develar este tipo de inquietudes, ideales y principios que, por su carga espiritual, deben calificarse como místicos. No solamente cuando se trata de una construcción religiosa, sino igualmente en contextos habitacionales, dónde Attolini crea condiciones que promueven la contemplación de lo artístico, misma que de suyo dista poco de la meditación o propiamente de la vivencia mística. Concretamente esto se logra a través de espacios como terrazas y ventanas que promueven la sensación de apertura hacia la naturaleza, fuentes, jardines con esculturas. Así mismo, la sobriedad extrema de los espacios exalta los sentidos, insita al disfrute de los distintos elementos en su pureza (luminosidad, textura, espacio, color), como puede apreciarse en el siguiente detalle:



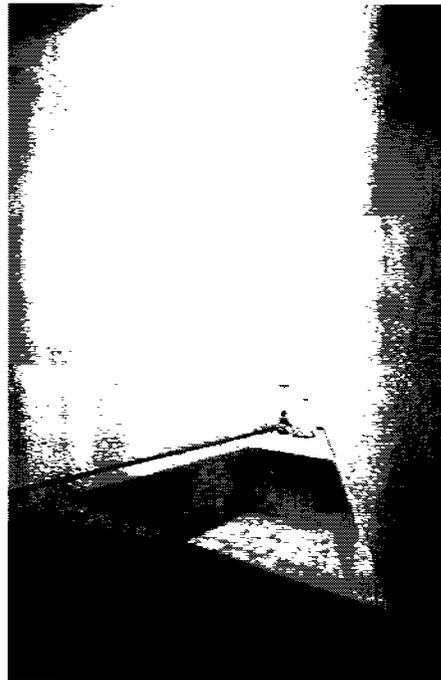
**123. Casa propia en San Jerónimo / 1972.
Fotografía: Alberto Moreno.**

¹⁵ Ferruccio Asta; “Arte urbano y arquitectura emocional”, en *Los ecos de Mathías Goeritz, Catálogo de la exposición* p. 109.

Otro principio que Attolini ejercita prácticamente en todas sus obras posteriores a la década del setenta, es el que Mathías Goeritz enunció en su descripción del Museo del Eco:

“No hay casi ningún ángulo de noventa grados en el plano del edificio... quisimos reencontrar esa extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de no importa qué rostro, de no importa qué árbol, de no importa qué ser vivo...”¹⁶

Si bien el sentido lógico del arquitecto le ha instado a declarar que la *poliangularidad* es un recurso de orden práctico, no estético, para adecuar los requerimientos del programa al terreno, diferenciándose así del subjetivismo característico del artista alemán.

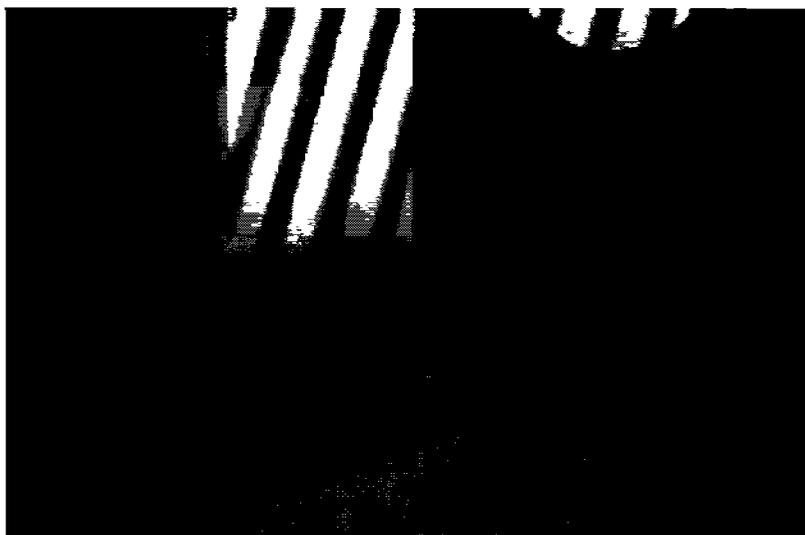


**124. Resultado interior de la Poliangularidad;
Casa en Ampliación Jardines del pedregal / 1972.**

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

¹⁶ Mathías Goeritz; *Manifiesto de la arquitectura emocional*; en *Mathías Goeritz; imagen y obra escogida*; p. 25.

Por su parte la luz tiende a calificar simbólicamente los recintos.¹⁷ Si en el caso de Barragán la tamización de la luz está en relación con el gusto por el misterio y por la insinuación. Attolini provoca inundaciones lumínicas a través de grandes vanos y tragaluces, que envuelven al espectador completamente e involucran su emocionalidad. Casi podría decirse que el arquitecto impone la experiencia sensorial. Para Attolini la obra humana es apoteosis de la obra divina; mientras que los elementos naturales, luz, agua, plantas, representan la presencia de lo divino en la vida cotidiana.



**125. Casa en Olivar de los Padres / 1998.
Fotografía: Alberto Moreno.**

En este sentido también es posible encontrar paralelismos entre la inquietud filosófica que manifestó de manera explícita el arquitecto Mies van der Rohe, y el referente teológico que observamos en la propuesta estética de Attolini Lack. Incluso es plausible mencionar que la formación escolar de ambos arquitectos estuvo signada desde la infancia por la religión. Para el maestro alemán;

“El arte de construir [como prefería referirse a la arquitectura] sólo puede desatarse a partir de un centro espiritual, y sólo puede ser entendido como un proceso vivo... El arte de

¹⁷ Enrique X. de Anda; *Op cit.* p. 205; lo utiliza en la descripción del trabajo de Luis Barragán, pero concuerda perfectamente con nuestro objeto de estudio.

construir es siempre, en realidad, la expresión espacial de decisiones espirituales.”¹⁸

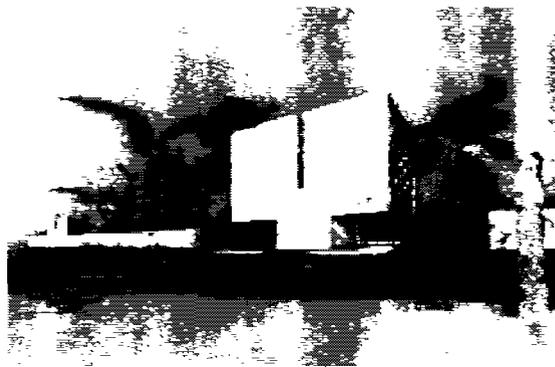
Attolini no se ha inclinado por la expresión escrita de sus conceptos sobre la materia, ni tiene una preferencia particular por algún teólogo o filósofo, como fue el caso de van der Rohe, quien en diversos textos manifestó su identificación con la teología de Tomás de Aquino y de San Agustín¹⁹.

¹⁸ Fritz Neumeyer; *The artless word, Mies van der Rohe on the building art*, p. 299 (traducción libre). Existe la versión en español titulada *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*; Madrid, Croquis, 1995.

¹⁹ *Ibid.* pp. xxi

d) Incorporación de elementos brutalistas:

En la obra attoliniana, la influencia que recibe de la arquitectura virreinal se ve traducida a un lenguaje moderno; muros extremadamente gruesos y contrafuertes devienen volúmenes masivos. En los resultados está latente una vinculación tardía con la corriente moderna conocida como Brutalismo, en el sentido en que Louis Kahn¹ es considerado brutalista.² Attolini conoce y admira profundamente la obra de este conspicuo arquitecto, y en algunos proyectos retoma formas propuestas por él.



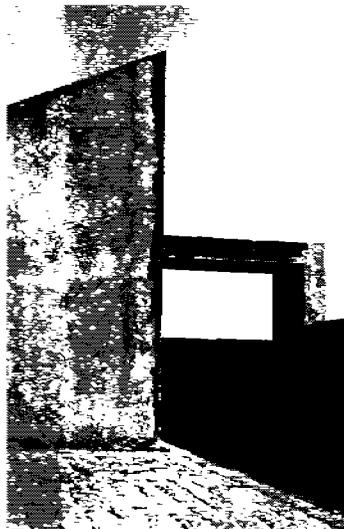
**126. Perspectiva de Acceso Monumental;
Condominio Cuesta Bella en Querétaro / 1993.
(Proyecto sin realizar)**

¹Louis Isadore Kahn nació en la isla de Ösel en Estonia en 1901, pero en 1905 emigró a Estados Unidos. Estudió arquitectura en la Universidad de Pennsylvania, donde se graduó en 1924. Su estilo tiende a sintetizar tres corrientes diferentes, racionalismo, brutalismo y organicismo. En su producción destacan el Instituto de Investigaciones Médicas de la Universidad de Pennsylvania, el Instituto Salk en La Jolla, California, y el conjunto de Dacca en Bangladesh. Murió en Nueva York en 1974. Vincent Joseph Scully; *Louis I. Kahn*; México- Buenos Aires, Hermes, 1962.

² Hago esta especificación porque en sus orígenes, en Europa, la corriente Brutalista fue una alternativa económica de reconstrucción en la posguerra. Así, la producción de arquitectos ingleses como Peter y Alison Smithson, o Erno Goldfinger, o como la del propio Le Corbusier, tienen un carácter muy distinto al tipo de arquitectura al que me estoy refiriendo; Brutalismo más como alternativa estética, que como arquitectura del Estado Asistencial. Su nombre alude a la rudeza de los acabados y a la volumetría masiva que le caracterizan. Kenneth Frampton; *Op. Cit.*; pp. 266-273; Charles Jencks *Op. Cit.*; p. 42.

El término Brutalismo se aplica a una particular rama del movimiento moderno. Proviene de la expresión francesa “Béton brut” (concreto bruto). Se trata del estilo arquitectónico que floreció en los cincuentas y sesentas, y que deriva, por una parte del concepto de Le Corbusier: “Arquitectura es establecer emociones con materias brutas”³; como también del *arte bruto* de Jean Dubuffet y otros, el cual enfatizaba los materiales, y las superficies fuertemente empastadas. En México, a fines de la década del setenta aparece una serie de elementos arquitectónicos afines al Brutalismo, que comienzan a integrarse al imaginario de los arquitectos.⁴ Así, podemos identificar la utilización plástica de texturas, como elementos del regionalismo barraganiano.

En este marco, es posible señalar varios puntos de coincidencia entre la obra de Attolini Lack y la de Teodoro González de León, y sus diversos asociados. Por ejemplo el despliegue de efectos lumínicos y de volumen, que en el caso de González de León son más espectaculares, a la par que un particular sentido expresivo del espacio, ligado a la concepción escultórica de la arquitectura, que hemos abordado con anterioridad



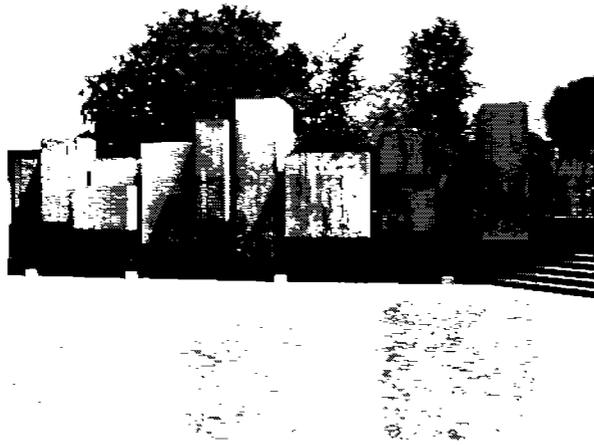
127. Monasterio en San Luis Potosí / 1981.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

³ « L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants » Le Corbusier; *Vers une architecture* ; p. 121

⁴ Un buen ejemplo, dentro de esta línea de la robustez y la maleabilidad plástica es el conjunto del Centro Cultural Universitario (1976), donde se conjugan obras de varios arquitectos; particularmente de Orso Nuñez y Arcadio Artis.

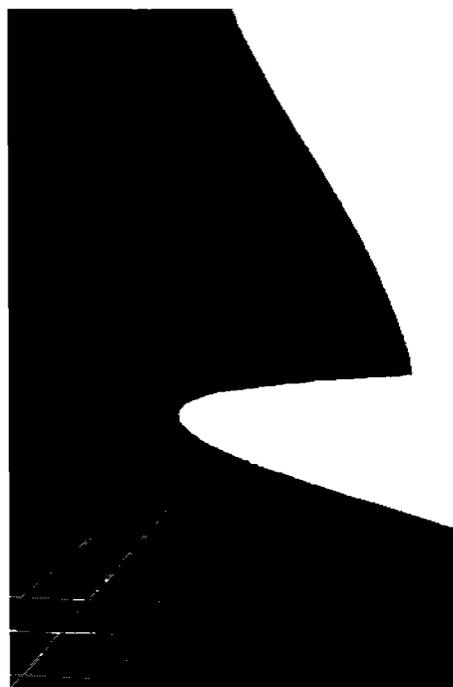
Hacia la década del setenta, la producción de Attolini Lack denota una nueva fase de experimentación, a través de elementos asociados al brutalismo. El primer ejemplo que tenemos de ello es la barda de la Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal (1970) que podemos apreciar en la siguiente fotografía:



128. Barda; Iglesia de la Santa Cruz /1970.

Fotografía: Alberto Moreno.

En diversas ocasiones partir de entonces, Attolini opta por dejar al descubierto los materiales constructivos. En la papelería Lumen de Polanco (imagen 129), donde esta exposición deliverada de materiales y la recurrencia a la forma circular expresan similitudes con el brutalismo del arquitecto italiano Mario Botta. También en las oficinas que construyó para este mismo consorcio en Av. Toluca. Es decir que pone en práctica este principio constructivo, en espacios diseñados para un público, y no para un entorno familiar.

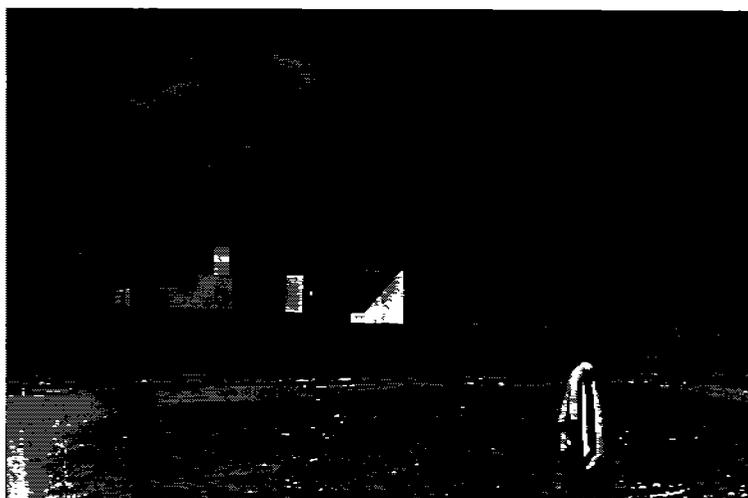


129. Interior de la papelería Lumen Polanco / 1983.

Fotografía: Alberto Moreno.

Nuevamente fue una construcción de orden religioso la que en forma definitiva le estimula a iniciar la nueva etapa. El monasterio de Jesús María, que inicia en 1977, y termina en 1981. Esta construcción le fue encargada por la misma orden religiosa de la Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal; los Misioneros del Espíritu Santo, quienes tuvieron un papel muy activo en la renovación eclesiástica posterior al Concilio Vaticano II. Se llevó a cabo en la localidad de Villa de Reyes en San Luis Potosí.

En esta construcción, la volumetría propone un interesante juego visual con el entorno. La serranía, que enmarca al sitio con majestuosidad, contrasta por la suavidad de sus líneas curvas con el geometrismo de la obra humana; pero al mismo tiempo los colores y materiales agrestes de la montaña entran en consonancia con el cromatismo simple y la rugosidad que Attolini elige como acabados. Un aspecto muy propio de este conjunto es la integración de la forma piramidal. En este caso el volumen asemeja más una pirámide egipcia, que a una mesoamericana, dada su terminación en punta; se trata del techo de la capilla, que el arquitecto integra dentro del contexto geométrico del edificio. La atmósfera general del desierto potosino se focaliza en este punto concreto, procurando un espacio propicio para el retiro espiritual.



130. Monasterio en San Luis Potosí / 1981.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

Otro fragmento que es posible diseminar del discurso attoliniano es el análisis de su propio despacho en la calle de Tabaqueros # 24, en San Nicolás Totolapan, Contreras. El proyecto se desarrolló en 1978, y en él se manifiesta gran parte de la tipología que el arquitecto había ido consolidando hasta entonces como producto de la experiencia práctica y de sus preferencias estéticas. A saber, la conformación no ortogonal del espacio; la iluminación cenital a través de tragaluces, el ambiente ascético que promueven los materiales como loseta de barro, escalones de cantera, viguería y amueblado de madera de oyamel; y la integración de diversos objetos de stoneware como lámparas; chimeneas modernas con un diseño propio muy característico de su trabajo.



131. Comedor del despacho de arquitectos en Contreras /1978.

Fotografía: Alberto Moreno.

Hay otros elementos arquitectónicos destacables, como la utilización de muros bajos; las diferentes alturas de losa diferenciando las distintas áreas, en coordinación con el juego de desnivel topográfico. El recurso de las ventanas como remates visuales donde se concentra la expresividad plástica inherente a la naturaleza. Como el ventanal que se encuentra de camino al área del taller, frente a la cocineta, o los del comedor y privado, son golpes de luz, durante el día, así como remansos ópticos que propician el trabajo intelectual y la comunicación humana. Incorporar un área de vestibulación es otro elemento común a todas sus obras; en este caso el ventanal del vestíbulo enmarca el pequeño patio en donde reposa un grupo de grandes ollas de barro. Cortejo mudo que atestigua salidas y llegadas.



132. Patio en vestíbulo; despacho de arquitectos / 1978;

Fotografía: Alberto Moreno

La incorporación de este tipo de elementos ornamentales (ollas de barro, macetones con geranios repetidos serialmente) habla de una influencia clara de los recursos aportados por Luis Barragán al marco regionalista mexicano. Identifican la arquitectura de Attolini con la *Escuela Barragán* y consecuentemente con arquitectos como Ricardo Legorreta. Sin embargo, en forma particular en esta etapa, el diseño de muebles y objetos acentúa la búsqueda de vanguardismo.

La amplitud de los jardines y el tipo de vegetación que Attolini eligió para su despacho son otra característica común a varias obras (arboustos de arrayán, colorín, liquidambar).



133. Casa propia en San Jerónimo / 1972.

Fotografía: Alberto Moreno.

En relación a ello cabe señalar el criterio que Attolini siguió “para organizar el área exterior en relación a los árboles” en su despacho:

“... que los árboles no se vean parejos, no me gusta verlos como soldaditos; intento dar la idea de que nacieron en ese lugar.”⁵

⁵ *Cinthyra Castillo. Op. Cit.* pp. 131-137

También la volumetría es propia de una morfología ya netamente attoliniana, así como el cromatismo; ocre en fachadas, y blanco con madera y barro en el interior. En referencia a estos puntos cito un interesante fragmento de la entrevista que la arquitecta Cinthya Castillo desarrolló como parte de su investigación sobre el Despacho:

“¿Qué significa el término riqueza espacial para usted?

La dimensión; me gusta lograr riqueza con las alturas de los espacios para darle una sensación de amplitud.

¿Lo muy esencial se refiere a lo austero, sin demeritar la calidad de los espacios?

Lo refiero a ricamente humilde.

... ¿El predominio del macizo sobre el vano, acentuando una vida interior es parte de las intenciones del proyecto?

Sí, porque obedece a una vida interior.

... ¿Cómo define el color en el objeto arquitectónico Despacho- Estudio?

Los volúmenes no son color, es un oxidado; únicamente pongo algún acento de color azul en un muro que identifique mi obra.”⁶

Attolini ha utilizado este mismo tono que llama “oxidado” en innumerables fachadas construidas desde los años setenta.

⁶ *Ibid.* p. 137.



134. Acceso al Despacho de arquitectos en Contreras / 1978.

Fotografía: Alberto Moreno.

Según mi apreciación personal, en esta obra se expresa ya un dominio del lenguaje personal por parte de Attolini, el cual es posible vivenciar en la sutileza de la conformación espacial de diferentes áreas. No obstante, en la etapa siguiente (*"Búsqueda de la esencialidad"*); misma que en este análisis es considerada como la fase más depurada de su propuesta, podemos reconocer un código establecido; una sintaxis a través de la cual el arquitecto enuncia las frases de su elección para cada caso. En términos concretos hablo de un interesante balance entre el estricto geometrismo de fachadas en correspondencia con la libertad espacial de interiores. Esta dialéctica se fortalece con la tendencia a establecer ámbitos internos en los que prevalece lo regional, como hemos visto, mientras que la envolvente tiene carácter vanguardista. Por otra parte existe la incorporación casi caprichosa ciertos recursos como pueden ser corredores o puentes internos, que en algunos casos elevan el costo de la construcción, pero permanecen como rasgos fisonómicos propios de determinada obra; constituyen en sí un privilegio estético.



135. Puente interior; Casa en Jardines del Pedregal / 1993.

136. Casa en Lomas de Chapultepec / 2001.

▪ **Búsqueda de la esencialidad:**



137. Desierto de Samalayuca, Chihuahua.

El paisaje desértico de su tierra natal, fungió sobre Antonio Attolini como estímulo originario que definió su gusto por los espacios amplios y austeros, a la vez que cargados de fuerza poética.

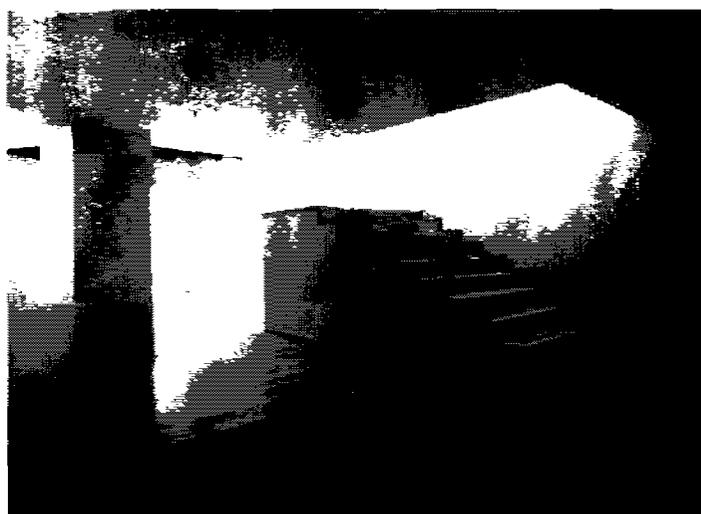


138. Privado en Despacho de arquitectos, Contreras / 1978.

“He trabajado mucho en la esencialidad, cada obra me propongo hacerla más esencial que la anterior. Es decir trabajar con los elementos estructurales necesarios; si usted ve aquí [la conversación tenía lugar en el privado de su despacho] no hay más que espacio...”⁷

⁷ Entrevista con Antonio Attolini; marzo de 1999.

Lo que enuncia Attolini en la cita anterior es un aspecto clave que identifica en gran medida su arquitectura con los fundamentos del movimiento Minimalista.⁸ Él no se considera parte de la corriente como tal, ni ha llevado a cabo un seguimiento teórico, y sin embargo ha desarrollado soluciones arquitectónicas netamente minimalistas a lo largo de buena parte de su producción. En la amplitud de los espacios, con dobles alturas, que durante el día se llenan de luz. En la decoración de interiores; en los jardines, y fachadas; así como en el diseño artesanal, prevalece la simplicidad como norma general.

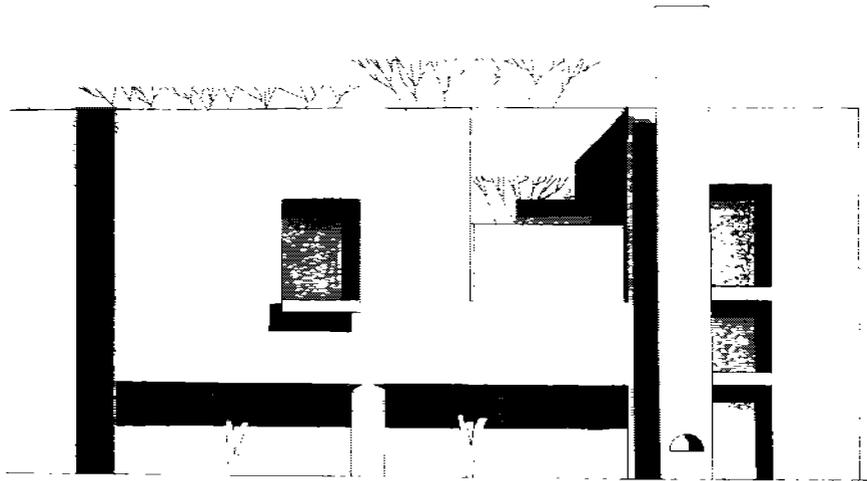


139. Casa en Lomas Hipódromo / 1977.

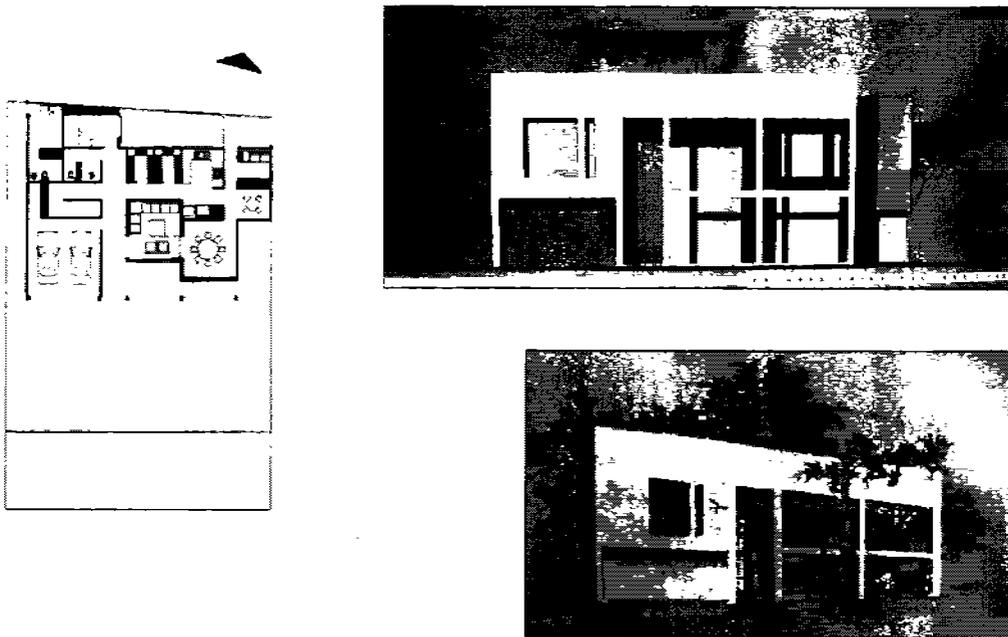
Si bien desde sus primeras obras Attolini mostró inclinación por crear ambientes ascéticos, acordes a su propia personalidad modesta y equilibrada, es a partir de los años ochenta que podemos observar cada vez más acentuada esta característica como rasgo primordial de su *búsqueda de esencialidad*. Los ejemplos más notables, desde el punto de vista de riqueza

⁸ La corriente minimalista surgió a partir del movimiento neoyorkino de los años sesentas, que se llamó *minimal art*. Se trata de una nueva sensibilidad; un nuevo sistema de creación, que se extiende a través de décadas en diversas disciplinas relacionadas con el arte. No solamente las Artes Plásticas encuentran en el *Minimalismo* un caudal para su expresión; también el teatro, el cine y otras artes escénicas como la danza desarrollan obras que se acercan a esta forma de creación en la actualidad. Incluso la moda, el diseño industrial, y la decoración de interiores han invadido el mercado con propuestas minimalistas; Anaxtu Zbalbescoa, Javier Rodríguez Marcos; *Minimalismos*; p. 6.

visual y maestría en el oficio, se ubicarían en su obra más reciente. Ello puede apreciarse en las siguientes imágenes:



140. Fachada principal; casa en Tlacopac, San Ángel / 1987.



141. Casa en Calle del Árbol, San Ángel / 2005.

Planta de Conjunto; Fachada y Perspectiva.

Según Israel Katzman, la “simplicidad y renunciación al ornamento” es la primera característica general de la arquitectura contemporánea, la cual deja

de lado toda ornamentación para basarse en líneas simples.⁹ En el caso que nos ocupa, de la arquitectura de Attolini Lack, hay una extrema economía de recursos ornamentales, y al mismo tiempo una gran voluntad de innovación en cuanto a la conformación espacial. Este aspecto se ve reflejado en las plantas de diferentes construcciones. Ambos componentes se hacen contrapeso, dando como resultado un conjunto armónico en el que coexisten esencialismo y complejidad.

En el terreno de la arquitectura, el Minimalismo ha encontrado una acepción particular. “Si bien el *minimal art* tiene como antecedente la crisis de la modernidad, la condición minimalista en la arquitectura encuentra como referentes innegables a algunos maestros de la modernidad como Mies van der Rohe.”¹⁰ Su famosa frase: “Less is more” (“menos es más”)¹¹ se convierte en una auténtica divisa que define al minimalismo arquitectónico, hijo de la reducción plástica y estética. En este marco, autores como Attolini Lack logran alcanzar “la máxima expresividad a través de la mínima expresión...”¹²

Como ya establecíamos, aunque él mismo no se considera *minimalista*, es posible reconocer, en la obra de Attolini, influencias provenientes del contexto arquitectónico actual en su propio quehacer arquitectónico. Por ejemplo podríamos identificarle con la obra del notable arquitecto portugués Álvaro Siza, en el sentido de la atención a los detalles.¹³

⁹ Katzman; *Op. Cit.*; p. 18.

¹⁰ *Ibid.* P. 20

¹¹ Según el texto de Fritz Nueumeyer, *Op. Cit.*, la frase es reconocida como un lema personal del arquitecto alemán desde el primer trabajo monográfico que se hizo sobre su obra, correspondiente a la autoría de Philip Johnson.

¹² Anaxtu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez; *Op. Cit.* p.6

¹³ Philip Jodidio; *Álvaro Siza*; pp. 10-11.



142. Departamento en Colonia Condesa / 2000.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.



143. Casa en Pedregal de San Ángel / 2004.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

Si revisamos la obra del arquitecto norteamericano, Richard Meier, podemos también encontrar puntos de relación. En principio la valoración, o exaltación del color blanco es un rasgo común. Attolini lo utiliza comúnmente en interiores desde los años setenta, como se ha mostrado en este trabajo. Más recientemente, desde finales de la década del noventa aproximadamente, ha creado varias fachadas muy geométricas y masivas, en las que el color blanco es característica predominante que puede apreciarse en las imágenes a continuación:



144. Fachadas diversas; casa en Pedregal de San Ángel / 2004.

Fotografías: Alberto Moreno.

Meier por su cuenta utilizó el blanco desde su primera etapa de producción entre los años 1964 y 1984 en las fachadas de diversas casas habitación. Posteriormente el tipo de comisiones que comienza a tener en virtud del enorme prestigio que logró a nivel internacional le lleva a realizar proyectos de mayor escala como museos, teatros y edificios institucionales; de modo que su arquitectura se vuelve más impersonal. Sin embargo continúa usando el blanco intensivamente. Resulta interesante citar sus propias palabras en relación al significado que tiene para él este color, en virtud que es clara la coincidencia con el trabajo attoliniano:

“El blanco es el color que agudiza la percepción de los tonos que existen en la luz natural y en la propia naturaleza. Merced al contraste con una superficie blanca apreciamos mejor el juego de sombra, de masa y vacío”¹⁴

Otro aspecto de la arquitectura de Meier que probablemente influyó sobre Attolini es el geometrismo de las fachadas, aunque son más rígidas en el caso de Meier. Attolini procura expresiones un poco más libres integrando árboles, pergolados y vanos. En los interiores elementos como puentes y dobles alturas interrumpidas por terrazas son frecuentes en la etapa de producción más reciente de Attolini Lack, y también Meier los utilizó en sus casas habitación. Por su parte Meier denota una fuerte influencia de Le Corbusier en este género arquitectónico, al integrar plantas libres y columnas. Las casas de Meier son todavía más acristaladas que las que Attolini construyó en su etapa internacionalista. No obstante, entre los gustos personales del arquitecto Attolini no tiene un lugar de preferencia la arquitectura de Richard Meier ya que llega a ser grandilocuente, como ocurre en el Museo Paul Getti de Los Ángeles California (1984- 1997).

Otra figura que es importante destacar en esta última etapa de la trayectoria attoliniana es la de Tadao Ando, máximo exponente de la corriente minimalista en la actualidad.¹⁵ Puede señalarse una afinidad concreta en el

¹⁴ *Richard Meier Arquitecto; 1964-1984*; p. 8.

¹⁵ Nacido en Osaka, Japón en 1941, Tadao Ando viajó por todo el mundo, y se formó como arquitecto de manera autodidacta. Comenzó su producción en 1969, y hacia 1976 había conformado gran prestigio dentro de su país. Posteriormente Ando alcanzó

uso del concreto aparente como acabado en diversas obras. Attolini lo utiliza en espacios acotados (como se observa en las imágenes abajo), mientras que el maestro japonés hace un uso extensivo de él. Cabe recordar que antes de ellos, Louis Kahn había mostrado las posibilidades de riqueza visual que permite este material en contextos arquitectónicos *esenciales*; por ejemplo en los techos abovedados del Kimbell Museum o en el contexto completo del Instituto Salk de La Jolla California. Considero que de nueva cuenta, estoy haciendo referencia a elementos vigentes en el imaginario arquitectónico, que son explotados de un modo particular por diferentes creadores.



145. Comedor para ejecutivos Bardahl / 1990.

Fotografías: Alberto Moreno.

Entre Attolini y el maestro japonés existe también una fuerte afinidad conceptual. A continuación me propongo delinear aspectos claves de ella,

enorme reconocimiento en el plano internacional; ha recibido los premios de mayor prestigio en el ramo, incluido el Premio Pritzker, en 1995, por la obra Pabellón para la Meditación en la sede en París de la UNESCO; Anaxu Zabalbescoa *Et al. Tadao Ando; monográfico arquitectura.*

apoyándome en algunas citas a entrevistas, en las que Ando expone sus ideas en torno a la arquitectura; así como en referencias escritas sobre su trabajo¹⁶:

*“Durante toda su carrera, Ando ha buscado la luz, no sólo por su presencia física, también por sus implicaciones trascendentales. Considera que la luz es el origen del ser... A partir de diversas asociaciones la luz reinventa el mundo. La creación del espacio en arquitectura es simplemente la condensación y purificación del poder de la luz...el papel de la luz en la arquitectura es fundamental a la hora de crear formas.”*¹⁷

A lo largo de este trabajo se ha hablado reiteradamente de la importancia que tiene la luz en el lenguaje attoliniano, de modo que la cita anterior parece ilustrar con nitidez mi asociación entre ambos arquitectos. El párrafo que inserto a continuación, está en relación con los **elementos emocionales** antes descritos como características fundamentales en la propuesta de Attolini Lack:

*La presencia del agua, el viento, la luz, el cielo es lo que humaniza los espacios... cuando se piensa en estas coordenadas creo que se podría decir que uno deja de hacer obras y pasa a construir un paisaje.”*¹⁸

Por último me ha parecido adecuada la siguiente cita para redondear el paralelismo entre los dos autores. En ella se puede ver como Tadao Ando enuncia de manera verbal, y con una belleza deslumbrante, conceptos que coinciden claramente con lo que Attolini plantea sólo a través de su obra: Su oposición a la vida mecanizante, su búsqueda de espacios esenciales, y la estrategia arquitectónica a través de la cual ambos traducen esos ideales al plano de la realidad.

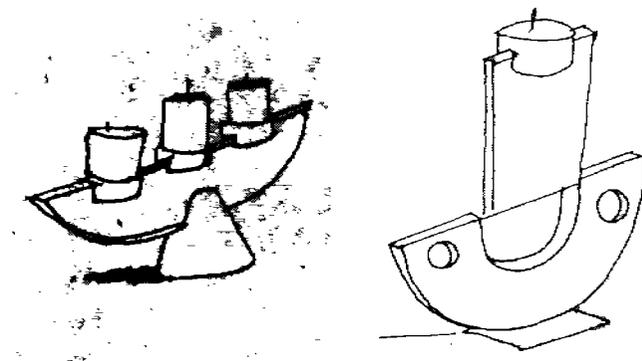
¹⁶ Las frases en cursivas corresponden a opiniones textuales del arquitecto Ando.

¹⁷ *Ibid.* p. 63

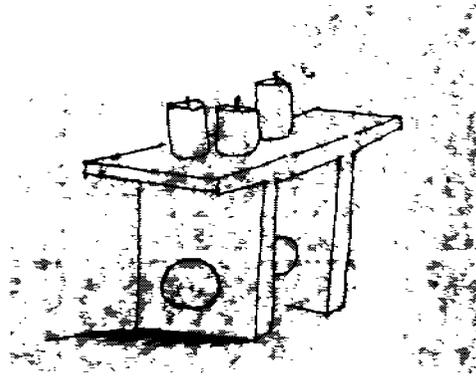
¹⁸ *Ibidem.*

“Creo que toda la gran arquitectura converge en un punto de quietud, la quietud que busca la conciencia humana [...] pero creo que las grandes ciudades de hoy son mucho más complejas y densas, y que hay una necesidad real de crear espacios que sugieran soledad y libertad espiritual. Creo que eso se logra mediante el orden y la sencillez, y no mediante ornamentos sucesivos. Tiene que ser una cualidad que la gente perciba inconscientemente, una sensación de conciencia y contemplación. Si ofrecemos la esencia del espacio y la forma, el individuo la completará con su imaginación.”¹⁹

Por lo que se refiere al amueblado en las obras de Attolini, también es observable una vocación minimalista, opuesta al barroquismo, y al *kitsch* que en frecuentes ocasiones determina la decoración de inmuebles.



¹⁹ Tadao Ando; conversaciones con Michael Auping; Ed. Susan Colengrove y Pam Hatley (Museo de Arte Moderno de Fort Worth, Tx.), Trad. Isabel Nuñez, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 46.



146. Varios diseños de candelabros / ca. 2001.

Respecto a esta vocación minimalista, conviene citar el estudio llevado a cabo por Antonio Turatti Villarán y Rodolfo Silva Tamayo sobre el Comedor para ejecutivos de Bardahl (Iztapalapa D.F./1990), obra que fue premiada con la Medalla de Oro en la Bienal de Arquitectura Mexicana en 1992:

“... Un lenguaje minimalista en el que se destaca la pureza de las formas (cubos, cilindros, prismas...) -que dan al mueble una apariencia de sencillez, de austeridad, de sobriedad, en un diseño cargado de calidad y de cuidado en el más mínimo detalle.”²⁰

²⁰ Antonio Turatti y Rodolfo Silva Tamayo; *Op. Cit.* p. 38



147. Comedor para ejecutivos de Bardahl (interiores) / 1990.

Durante la última fase productiva que analizamos, los exteriores tienden básicamente al hermetismo; es decir que el concepto arquitectónico se vuelca hacia el interior, en donde reside el espacio de mayor interés para el arquitecto. Se subraya la disociación entre ámbito externo e interno, y se refuerza la parquedad de recursos ornamentales en fachadas. En relación a esta modalidad de purismo, Attolini establece una *norma geometrizable* que sólo se ve quebrantada por los elementos naturales (árboles y jardineras que continúa incorporando constantemente), los cuales aportan un doble valor de libertad; por una parte rompen con la geometría y por otra tienen movimiento. Por lo que respecta a fuentes o patios decorados con piedras de río, también se ven acotados al intelecto humano. Todos estos elementos son considerados por el arquitecto como parte del programa arquitectónico.

Al respecto conviene citar nuevamente el texto de Enrique X. de Anda cuando interpreta el uso de la geometría en un caso concreto; la casa-estudio construida para Gelsen Gas en Cuernavaca, Morelos (1985):

“...la imagen del dominio intelectual de la naturaleza a través de arrancarle sus leyes... la geometría intemporal en manos del creador que no sólo cobija al usuario de la

inclemencia del medio sino que lo protege del desorden que puede llegar a ser la exuberancia de la naturaleza; a ella se enfrenta con la severidad del ángulo recto y la continencia de los medios círculos.”²¹



148. Casa en Pedregal de Ángel / 2004.

Fotografías: Alberto Moreno.

Una de las características generales de las obras *minimalistas*, es que “son frías e impersonales, el papel del artista es el de gestor intelectual. Hay un intento por reivindicar el papel del arte como pensamiento”²². Pienso que en este sentido existe una interesante perspectiva de observación de la obra attoliniana, ya que en última instancia cobra esta dimensión de ejercicio conceptual.

En la obra de Attolini, podemos anotar concretamente las siguientes afinidades respecto al *movimiento minimalista* como tal: Abstracción total, máximo orden, neutralidad, espíritu de investigación, empleo de formas elementales, mínima complejidad. Por el contrario, en función de su aprecio por lo original, y lo natural, Attolini toma distancia de factores de uso común entre los *minimalistas*, como son la incorporación de sistemas modulares en serie, y el uso de materiales industriales.

²¹ Enrique X. de Anda; “El soneto del agua y las bóvedas”; *Plural* Revista Cultural de *Excelsior* p. 38.

²² *Anaxtu Zebalbescoa; Minimalismos*; p. 6.

Una apreciación general de la arquitectura de Antonio Attolini en su etapa de producción más reciente, nos conduce a pensar que existe disociación de *estilos* entre el ámbito interno y el externo; en virtud de que las fachadas tienen un carácter muy vanguardista (sintético en los términos hasta aquí descritos), mientras que al interior prevalece lo regional, a través del amueblado y el tipo de materiales. No obstante, esta diferencia es sólo aparente. La conformación interna del espacio también se maneja siempre en la tónica de una búsqueda de soluciones originales y en cada caso más esenciales. El uso constante de líneas diagonales aporta gran riqueza a la composición de los espacios y la amplitud que se logra a través de distintas alturas y desniveles crea en conjunto una dimensión monumental.

“Van totalmente ligados tanto el interior como el exterior. Siempre inicio con una idea, un concepto que desarrollo a base de croquis interiores. Proyecto en planta y perspectiva; primeramente dimensionando, después estudio las fachadas considerando en paralelo los aspectos de funcionalidad y formalidad. La arquitectura por dentro se vive, se goza; por fuera sólo se ve.”²³

En este contexto cabe mencionar la frase del maestro de Manuel Martínez Páez que el propio Attolini retoma con frecuencia en pláticas sobre su propio trabajo; “El uso del espacio interior es el amueblado”, como hemos visto, efectivamente se trata de un aspecto clave en su trabajo. Attolini propone a sus clientes la utilización de determinados muebles a través de perspectivas interiores realizadas para cada caso, y se va trabajando sobre estas en función de las necesidades y preferencias específicas del cliente.

²³ Antonio Attolini Lack; entrevista en; Cynthia Castillo; *Op. Cit.*; p. 133.



149. Estancia y comedor; Casa en Pedregal de Ángel / 2004.

Fotografías: Alberto Moreno

Como una apreciación de conjunto de la obra de Attolini Lack en relación al ámbito exterior cabe citar nuevamente el lúcido comentario del arquitecto Rodolfo Silva Tamayo:

“Analizando la composición de los proyectos a partir del manejo de la sección áurea como sistema de proporcionalidad, es evidente, tanto en planta como en alzado un equilibrio visual entre los elementos que las constituyen; lo que se expresa al estar enfrente de la obra en una adecuada ponderación formal de los elementos entre sí

y con el conjunto... el trazado geométrico no es sino sencillamente la verificación de una composición armónica a la que se llega no por los trazados en su diseño sino por una **intuición estética**... La irregularidad geométrica que caracteriza a estas obras, está condicionada por el manejo de trazos diagonales que definen algunos de los ejes sobre los que se desarrolla la composición espacial y formal de los proyectos, lo que lleva en parte a la disposición asimétrica de los mismos; pero sin perder por ello un orden de equilibrio.”²⁴

Dentro del orden extremo que propone la arquitectura de Attolini Lack, los elementos naturales, (rocas, árboles y plantas), marcan un contrapunto de libertad como parte de su concepto integral.

²⁴ Rodolfo Silva; “La definición de los espacios”; *Op. Cit.* s/p.

VI. Balance del trabajo y conclusiones:

En la introducción a este trabajo comenté que uno de los alicientes para abordar un estudio monográfico sobre la obra de Antonio Attolini Lack, fue el amplio margen de participación que ofrecía el campo de análisis sobre arquitectura mexicana contemporánea. Tales condiciones no variaron a lo largo del lustro que duró mi investigación. Este es un hecho general en la Historiografía sobre Arquitectura a nivel mundial, y consecuentemente lo es en México.¹ Los estudios sobre arquitectura contemporánea continúan siendo escasos. Algunos trabajos monográficos se deben al interés por promover determinada firma de arquitectos, y carecen de una estructura académica exigente. Se enfocan ante todo a fines publicitarios.

Otra variante son los textos didácticos sobre arquitectura. En ellos normalmente se aborda una obra en concreto, o determinado aspecto ejemplificado en la trayectoria de uno o varios autores; y se enfocan hacia la formación teórica de estudiantes.

Me he propuesto estudiar la producción general de un arquitecto, tomando en cuenta los diferentes aspectos con los que se encuentra relacionada, sus influencias, su evolución cronológica, sus condicionantes. **En este sentido considero que mi esfuerzo de análisis es una aportación nutritiva al contexto historiográfico en la materia.** Trabajé en función de inquietudes académicas personales; fundamentalmente la de conocer la obra en sí, y llevar a cabo un ejercicio de estudio con vistas a su posterior exposición.

En el momento actual el arquitecto Attolini ha sido reconocido por mérito propio como una de las personalidades más respetadas en su medio. Y en fechas recientes, distintas instancias le han hecho conocer el profundo aprecio que se tiene de su trabajo, otorgándole

¹ Al respecto véase Peter Krieger; Introducción al número 85 de la *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; pp. 5 y 6.

las más altas distinciones a nivel nacional.² En este marco, entiendo mi papel no como simple coadyuvante en la ponderación de una larga trayectoria profesional de excelencia, sino como el de una observadora objetiva. Han transcurrido más de cinco años desde el primer contacto que tuve con el arquitecto, y con su obra. En este tiempo, un vínculo de afecto indisoluble me ha unido a su persona. Igualmente profeso una profunda admiración por trabajo, y por el lenguaje que específicamente he intentado comprender. Sin embargo esto no es lo que he querido transmitir en la tesis. **He querido plasmar un empeño académico sólido, metódico, minucioso; liberando mi exposición de elogios que opacaran un interés legítimamente profesional.** Por esta razón he tenido que dejar de lado algunas cartas, y escritos elogiosos que clientes/amigos del arquitecto Attolini le han dedicado en diferentes momentos.³

Concretamente sobre la arquitectura attoliniana la primera conclusión que me permito plantear es una reflexión sobre su carácter doméstico (si la observamos desde punto de vista de lo cuantitativo). La focalización sobre el rubro habitacional, ha permitido a Attolini Lack desarrollar un género de casa-habitación de propiedades magistrales en relación al binomio cualidad estética-funcionalidad. Lo anterior se hizo constar en las entrevistas a diversos usuarios. **En el ámbito de lo cualitativo, las casas que ha construido Attolini, particularmente las de la fase más reciente, tienen tanta o mayor fuerza expresiva que otras grandes obras públicas de la arquitectura contemporánea.** Por otra parte, sus obras de índole religiosa, o comercial tienen un vigor propositivo trascendental.

² Incluido el Premio Universidad Nacional 2005, y el Premio Nacional de Arquitectura, otorgado por la Federación de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana (FCARM) Al respecto consúltese el Curriculum Vitae que incluye este trabajo.

³ Me refiero concretamente a las cartas que el Lic. Rodolfo Echeverría Ruiz escribió en 1989, y 1992; así como a diversos ensayos del artista plástico Gelsen Gas. En ambos casos se describen con inteligencia rasgos fundamentales de la arquitectura attoliniana, pero un tono familiar de gratitud.

Al observar las obras de Attolini resulta clara la correspondencia entre su extracción social de elite y el refinamiento de sus preferencias estéticas. En general se percibe un alto grado de sofisticación en las formas, y sutileza en la concepción espacial. Ninguna de las dos características es producto solamente de una sensibilidad artística notable; sino que también son el resultado de una educación del gusto.⁴ Igualmente son reflejo de una formación profesional con maestros de alto nivel, en una institución que formó a sus alumnos bajo fuertes exigencias académicas. Sin duda también el interés por viajar a diferentes partes del mundo, y por recorrer su propio país, contribuyeron a conformar un nutrido, y nutritivo *capital cultural*.

Por lo que se refiere a su papel dentro de la sociedad, el trabajo de Antonio Attolini no muestra un compromiso o vínculo con las problemáticas más intensas que se viven en México. Se concentra en otra esfera de aportación a la que ciertamente pocos tienen acceso; el desarrollo del Arte.

La arquitectura de Antonio Attolini estimula los sentidos. Los diversos factores que se han analizado en este trabajo: conformación del espacio, luminosidad, color, etc. contribuyen a tal efecto, **no como un objetivo principal por alcanzar, sino como una forma de expresión que es en sí misma sugestiva.** Este carácter de la obra attoliniana tiene relación con la personalidad propia de su autor, en la que la emotividad es parte sustantiva. Su observación, entonces, ha sido una perspectiva importante en el análisis, misma que me lleva a concluir que: **Nos movemos en el terreno de la producción artística, en el sentido de que la obra expresa la interioridad de su autor.**

⁴ A este respecto quiero mencionar como una posible referencia teórica, el pensamiento del sociólogo francés Pierre Bourdieu; quien plantea que tanto las preferencias estéticas de un individuo; como sus propuestas (en el caso de los artistas o científicos); están condicionadas por su origen de clase, como por su historia individual (capital económico, capital escolar [capital cultural], y capital social). Véase: Pierre Bourdieu; *La Distinción*; Ed. Taurus, 1979 o *Las reglas del arte, génesis y estructura del arte literario* Barcelona, Ed. Anagrama, 1995.

Si observamos en retrospectiva el trabajo de Attolini Lack, resulta *evidente* una evolución de su morfología. Pienso que en realidad, Attolini fue integrando nuevos elementos que entran en intersección con una base primigenia. Se da lugar así, a su propia forma de hacer arquitectura. La última etapa que analiza este trabajo definida como “Búsqueda de esencialidad” (1980- 2005), recupera el *purismo* de sus primeras construcciones internacionalistas, aunque discursivamente hay un enriquecimiento notable.

En esta última etapa de producción, el dominio de su propio lenguaje le permite experimentar con las distintas variantes y posibilidades, orientándose con ello hacia un ámbito casi musical, en el sentido de que recrea formas melódicas con variaciones sugestivas, nuevas, pero en relación a una pauta establecida. Hablamos de un Estilo conquistado a lo largo de medio siglo de trayectoria profesional, un lenguaje propio irrepetible.

Considero así confirmada la hipótesis central de este trabajo: **Attolini ha sido copartícipe de las principales vertientes arquitectónicas del México contemporáneo, pieza clave en su codificación, no solamente su intérprete.**

“La pérdida de la función significativa de la arquitectura moderna-futurista puede significar un desgaste de las visiones utópicas en la actualidad... Después del *show* arquitectónico celebrado al cambio de milenio... queda un vacío, una desorientación que compensa la arquitectura tradicional.”⁵

En el marco de la afirmación anterior, sostengo que el trabajo de Attolini constituye una forma de expresión genuina, no impuesta por el mercado, o la expansión de cánones estéticos globalizantes. Es tradicional solamente en el sentido de que conserva puntos de

⁵ Peter Krieger; “007- el mundo (de la arquitectura) no basta”; en *Bitácora de Arquitectura* no. 4.

referencia de una región. Personalmente la entiendo como una verdadera plataforma sobre la cual puedan seguir diversificándose las identidades mexicanas contemporáneas. Del mismo modo que la arquitectura de Attolini *traduce* su herencia histórica en una morfología propia; tiene una trascendencia dialéctica si es considerada como una veta para ser explorada por las nuevas generaciones de profesionistas en la materia; y , en ese sentido, un ejemplo seminal dentro del desarrollo general de la arquitectura en México



**150. Antonio Attolini Lack / ca. 1990;
casa en Campestre #20, San Ángel In.**

VII. Catálogo de Obra:

En este apartado se incluyen todas las obras de que se obtuvo noticia durante la revisión del archivo del arquitecto. Hay que señalar que éste archivo incluye todas las obras de su producción individual, mas algunas que realizó previamente en conjunto con otros arquitectos no aparecen. Es el caso de la primera obra que Attolini llevó a cabo en toda su trayectoria; una tienda para motos "Nasago" en Paseo de las Palmas, misma que fue desarrollada con sus compañeros Luis Cuevas Barrena y Fernando Cruz Paredes en 1956. La mayoría de las obras que se incluyen fueron realizadas, pero constan también algunos anteproyectos que no se construyeron, o que quedaron sin terminar. La circunstancia de cada una de ellas se haya consignada en la ficha correspondiente, y al final del catálogo se hace un listado de obras sin realizar y obras pendientes al día de hoy (diciembre de 2005).

* La clave entre paréntesis corresponde a la clasificación alfabética del archivo del arquitecto Attolini.

❖ 1955/ 1960:

▪ (C-25)

Casa habitación Lic. Hugo Cervantes

Calzada de los Cedros, Villa Obregón, San Ángel, D.F.

1955

(Taller del Arq. Francisco Artigas)

▪ (T-8)

Agencia automotriz

Sra. Téllez Girón

Pachuca, Hidalgo

1956

▪ (I-1)

Diseño caballerizas

Iván Barra

Calle Lomas Quebradas, San Jerónimo;
1956

- (C-42)

Edificio Sra. María Cuevas de Aguilar Álvarez
Heriberto Frías # 243, Col. Del Valle,
1956

- (M-51)

Casa habitación Manuel Mejía
Calle Meseta, Jardines del Pedregal
1956

- (P-25y P-26)

Casa habitación Sr. Schroeder
Picacho # 263, Jardines del Pedregal;
1956

- (N-2 a N-3)

Sra. Ida L. Viuda de Navarro
-Departamento
-Casa en las Lomas
-Local comercial (exhibición de bicicletas)
Av. Conscripto; hoy Anillo Periférico y Palmas)
1956

- (B-12)

Casa habitaciones para Ing. Alberto Bustamante Boyer
Blvd. de la luz y calle Piedra, Jardines del Pedregal
1957
(en asociación con Arq. Fernando Cruz Paredes)

- (C-12)

Casa habitación Dr. M. Castañeda
Niebla, Jardines del Pedregal; D.F.
1957

- (C-18)

Casa habitación Sra. Gloria Castro de Icaza
Louisiana # 32, Col. Del Valle
1957

- (L-4)

Casa habitación Sr. Locken,
Reforma, Col. Lomas;
1957

▪ (U-1)

Casa-habitación
Sra. Eloisa M. De Urquidi
Cerrada del Pedregal, Coyoacán, D.F.
1957

▪ (M-15)

Casa habitación Sr. José Mejía
Iglesia # 410, Jardines del Pedregal
1957

▪ (M-18, 19 y 23)

Casa habitación Sr. Manuel Mejía
Colina # 151, Jardines del Pedregal
1957

▪ (M-20)

Sr. Manuel Mejía
Casa en Iglesia # 146, Jardines del Pedregal
1957

▪ (M-48)

Casa habitación Sr. Luis Méndez Jiménez
Av. Miguel Ángel de Quevedo # 227, Coyoacán
1957

▪ (M-7)

Bar Maunaloa
Av. San Jerónimo;
1958

▪ (B-17, B-18)

Casa habitación Sr. Javier Bustamante
Blvd. de la luz # 39 y calle Piedra, Jardines del Pedregal
1958

▪ (B-19)

Casa habitación Luis Bustamante
Calle Agua, Jardines del Pedregal
1958

- (P-4)
Caseta de ventas Pedregal
 y edificios Paseo del Pedregal
 1958

- (D-1)
Casa habitación familia Davis
 Brisa # 60; Jardines del Pedregal
 1958

- (T-10)
Edificio de departamentos
Sres. Gómez
 Tepic / Manzanillo, Col. Roma
 1958

- (P-28)
Edificio de Departamentos
 Platón # 151, Col. Polanco,
 1958

- (J-6)
Casa habitación Sr. Pedro Jiménez
 Guayaquil # 44, Atzacapozalco;
 1958

- (L-2)
Casa habitación Sres. Lieja
 Calles Vivero y Amate; Cuernavaca Morelos
 1958

- (M-21)
Sr. Manuel Mejía
 Escarcha # 21, Jardines del Pedregal
 1958

- (C-2)
Casa habitación Sres. Calderón
 Calle de Crestón, Jardines del Pedregal
 1959

- (B-1)

Edificio Baja California

Baja California # 218, Col. Condesa

1959

- (F-3)

Casa habitación María Farel de Massas

Crestón # 353; Jardines del Pedregal

1959

- (G-4)

Casa habitación José Gálvez

Paseo del Pedregal # 120, Jardines del Pedregal

1959

- (G-29)

Casa habitación Sres. González

Calle Bradley, Col. Anzures

1959

(Remodelación)

- (C-14)

Casa habitación Mejía

Risco #162, Jardines del Pedregal

1959

- (M-52 a 54)

Casa habitación Eduardo Meurinne

Colina # 121, Jardines del Pedregal

1959

❖ 1960/1970:

- (A-21)

**Oficinas para la Asociación Mexicana de Automovilistas (AMA)
sucursal Lomas**

Paseo de la Reforma y Prado Sur

1960

- (B-12)

Casa habitación Ing. Benrey

Lomas de Chapultepec; D.F.

1960

- (S-12)

Anteproyecto Casa-habitación

Santiago #151, San Jerónimo;
1960

-

Despacho de arquitectos

Morena #207, Col. Del Valle
1960

- (D-9, D-12)

Casa habitación Díaz Torres

Risco # 162
1960

- (B-22)

Casa habitación Sra. Virginia Deschamps de Bustamante

Colegio #260, Jardines del Pedregal,
1960

- **Diseños para casas-habitación
en calle Llama, Jardines del Pedregal:**

- Casa Gálvez
- Sra. Margarita F. De Estandia
- Ing. Fernando Guzmán Frías
- Despachos Don Enrique Celayeta
- Sr. José Martín Cervantes
- Sr. Carlos Bustamante
- Sra. Lucía Rosado de Constante 1960

- (M-4)

Casa habitación Martínez Cervantes

Llama # 176, Jardines del Pedregal
1960

- (N-1)

Oficinas Nacional México

(renta de automóviles)

Reforma # 502

1960

- (P-8)

Casa habitación Pérez Sandi

Ocotepec, San Jerónimo;

1960

- (P-9 y P-10)

Proyecto Dr. Pérez Tamayo

Santiago, San Jerónimo

(remodelación)

1960

- (S-29)

Casa-habitación Fam. Sustaeta

Lluvia # 465, Jardines del Pedregal;

1960

- (F-12)

Casa habitación Lourdes Feuss

Fuego, Jardines del Pedregal

1961

- (G-36)

Casa habitación Sra. Güiton

Calle de Llama #105, Jardines del Pedregal

1961

- (L-3)

Casa habitación Mariano Laguno

Paseo del Pedregal y Risco

1961

- (M-65)

Movimiento de investigación científico A.C.

Instituto Vocacional Panamericano

Prol Av. Conscripto;

1961

- (M-33)

Casa habitación Sr. Luis Méndez

Cañada y Marismas, Col. Las Águilas

1961

- (R-19, R-29)

Casa-habitación Sra. Lucía Rosado de Constante
1961

▪ (S-13)

Casa-habitación Sr. Vicente Santiesteban
Jardines del Pedregal
1961

▪ (C-21)

Edificio de despachos Contador Enrique Celayeta
Ejército Nacional;
1962

▪ (R-20)

Sra. Margarita Díaz Royo
Xitle, Jardines del Pedregal
1962

▪ (G-22, G-27)

Casa habitación Sr. Ignacio Gómez,
León, Guanajuato;
1962

▪ (M-26)

Casa habitación para Sr. Manuel Mejía
Esquina Risco y Agua, Jardines del Pedregal
1962

▪ (M-22)

Sr. Manuel Mejía
Tres Casa habitación en Calle Lava #155 # 169, #173,
Jardines del Pedregal
1962

▪ (M-8)

Casa habitación Sra. María Mejía
en Coyoacán
1962

▪ (G-5)

Casa habitación Sr. Méndez Igartúa
Miguel Ángel de Quevedo # 227, San Ángel
1962

- (I-13)
Casa habitación Lic. Antonio Iza
Peñas, Jardines del Pedregal;
1962

- (M-56)
Escuela Sres. Mitchel
Colima # 159, Col. Roma
(remodelación)
1962

- (R-6)
Casa habitación Sr. Rafael de Regil
Paseo del Pedregal
1962

- (C-31)
Conjunto Casa habitaciónl para Ing. Javier Bustamante
Seis casas en calles Farallón, Bruma y Escarcha,
Jardines del Pedregal:
1963

- (E-8)
Casa habitación Sra. Margarita de Estandia
Paseo del Pedregal, Jardines del Pedregal
1963

- (G-13)
Casa habitación Lic. Roberto Gatica Aponte
Beisball # 228, Country Club, Campestre Churubusco
1963

- (R-11)
Casa-habitación Sra. Adriana Mateos de Rodríguez
Farallón y Paseo del Pedregal
1963

- (R-3)
Casa habitación Ing. Jorge Rébora
Calle Grieta, Jardines del Pedregal;
1963

- (S-10)

Casa-habitación Sr. Carlos San Román
Paseo de las Lomas, Lomas de Chapultepec;
1963
(Remodelación)

▪ (C-57)
Casa habitación Sr. Alfonso Contreras
Calle Iglesia, Jardines del Pedregal
1964

▪ (G-1)
Casa habitación Carlos Galán
Loma Bonita, Lomas de Vista Hermosa
1964

▪ (H-12)
Casa habitación Ing. Huerta
Paseo del Pedregal
1964

▪ (M-35)
Casa habitación
Luis Méndez Jiménez
San Salvador #56, Col. Centro
1964

▪ (A-18)
Remodelación de Casa habitación para Lic. Pablo Álvarez Treviño
Boulevard de la Luz; Jardines del Pedregal
1965

▪ (C-34)
Casa habitación Sr. Alaric Corvacho
Calle Nieve, Jardines del Pedregal
1965

▪ (G-11)
Casa habitación Dr. De la Garza
(ampliación)
Agua #445, Jardines del Pedregal
1965

▪ (C-1)

Casa habitaciones Ingeniero Jorge Cabezut

- Cuernavaca Morelos; 1965

- Jardines del Pedregal; 1965

▪ (G-23 a G-26)

Sr. Rodolfo González Calderón

Casa habitación en León, Guanajuato,

1965

▪ (C-22)

Casa habitación Sr. Enrique Celayeta

Calle Fuego, Jardines del Pedregal

1965

▪ (R-1 y R1.1)

Rancho "La Trinidad"

Carmen Pesqueira de Attolini; Sto Tomás, Ajusco;

1965

▪ (C-30)

Salón de fiestas Srita. Mejía Flores

Colegio 140; Jardines del Pedregal;

1965

▪ (S-15)

Casa-habitación Dr. Luis Murillo

Santísimo # 10, San Ángel;

1966

▪ (P-11)

Casa habitación Pérez Taylor

Anillo Periférico #430, San Ángel

1967

▪ (L-30)

Centro Lumen S.A. República del Salvador

1967

▪ (D-20)

Casa habitación Alfonso Duarte

Calle Xitle ; Jardines del Pedregal

1968

▪ (F-2 a F-6)

Casa habitación Familia Fenton

Cerrada de Loma Larga, Fraccionamiento Vista Hermosa
1968

- (F-10)

Casa habitación Eduardo Fernández del Villar

Cascada, Jardines del Pedregal
1968

- (R-28)

Casa-habitación Sr. Romay

Picacho #223;
1968

- (V-2 y V-3)

Casa-habitación Dr. Valdés

Cuernavaca, Morelos
1968

- (I-4 a I-6, I-14)

Iglesia de la Santa Cruz

Boulevard de la Luz, Jardines del Pedregal
1968

- (G-3)

Local Comercial

Sr. Antonio Gálvez, Col. Del Valle,
1968

- (S-19 a S-23)

Seminario

Movimiento de Investigación Científico A.C.
1968

- (T-7)

Tamacani (tienda)

Proyecto Amberes
1968

- (G-32, G-33)

Casa habitación Sr. Jaime González,

Casa habitación en Calle, Cascada,
Jardines del Pedregal,
1969

▪ (G-34)

Casa habitación Sr. José González
Calle Grieta, Jardines del Pedregal,
1969

❖ 1970/1980

▪ (L-5)

Casa habitación Ing. Mateo López Hernández
Pradera # 85; Jardines del Pedregal
1970

(A-20, A-26, A-27)

Casa habitación Sra. Carmen Pesqueira de Attolini
Santiago # 153, San Jerónimo, D.F.
1970

▪ (R-12)

Casa-habitación Sra. Rodríguez
Acapulco, Guerrero;
1970

▪ (S-2 y R-3)

Casa-habitación Sr. Jorge Salcido
Calle Crestón # 331, Jardines del Pedregal;
1970

▪ (F-2)

Fabrexín
Diseños para sala de exposición y taller
Viaducto Miguel Alemán,
1970

▪ (G-12)

Gasolineria Servicio Estrella
Calzada Ermita Iztapalapa
1970

▪ (G-7)

Salón de fiestas
Familia García Cornejo;
Nubes #526, Jardines del Pedregal,

1970

▪ (D-4)

Casa habitación Sra. Lina M. Díaz Dupont
Cerrada de la Soledad # 10, La Herradura
1971

▪ (M-9 a M-12)

Casa habitación Sra. María Gudelia de Mejía
Xitle #5, Risco # 162, Jardines del Pedregal
1971

▪ (M-57)

Casa habitación Sr. Ángel Montaña
Paseo de la soledad, La Herradura
1971

▪ (R-23)

Casa-habitación Lic. Rafael de Regil
Paseo del Pedregal y Colina; Jardines del Pedregal
1971

▪ **Oficinas para bienes raíces Manuel Mejía S.A.**

Paseo del Pedregal y Lava
1971

▪ (I-10)

Parroquia en Tequisquiapan, Querétaro
1971

▪ (C-27, C-28)

Casa habitación Sra. María Luisa de Chapa
Ocotepc # 220, San Jerónimo
1972

▪ (F-7 a F-9)

3 Casas Sr. Ignacio Fernández
Fraccionamiento Cocoyoc, Morelos
1972

▪ (A-27, A-28)

Casa habitación Sra. Carmen Pesqueira de Attolini
Ocotepc # 228, San Jerónimo, D.F.

1972

- (R-14)

Rancho Roel

Av. San Bernabé, San Jerónimo;

1972

- (R-15 y R-16)

-Casa-habitación Sr. César Roel

-Casa-habitación Lic. Ricardo Roel (Coyoacán)

-Casa-habitación Sr. Carlos Roel (Ébano # 16, Col. San Jerónimo Lídice)

-Hacienda familia Roel (Valle de Bravo, 1970)

-Oficinas Sr. César Roel en Calle Xitle (Pedregal)

1972

- (R-24)

Casa-habitación Sr. Rentería

Calle Pradrera, Jardines del Pedregal

1972

- (C- 39,C-40, C-41)

Casa habitación Dr. Valdéz

Calle Plutarco Elías Calles #22, Cuernavaca Morelos;

1972

- (D-6.1)

Casa habitación Díaz Ortiz

Lomas Hipódromo,

1973

(Remodelación)

- (H-10, H-11)

Casa habitación Dr. Guillermo Huber

Reforma, Lomas de Chapultepec;

1973

(Ampliación)

- (P- 16)

Casa habitación Sra. Pesqueira

Londres #41, Coyoacán;

1973

- (R-11)

Casa-habitación Sres. Rodríguez Cicero
Jardines del Pedregal;
1973

▪ (S-26y S-27)

Squash R.A.

Av. Revolución # 1458

1973

▪ (Q-2 a Q-4)

Autoparador en Querétaro

1974

▪ (A-18, A-37)

Casa habitación Sra. Griselda Álvarez

Nubes # 229, Jardines del Pedregal, D.F.

1974

▪ (C-14)

Casa habitación Sra. Eugenia R. De Álvarez

Calle Nube 229; Jardines del Pedregal

1974

▪ (C-19, C-20)

Casa habitación Sra. Elvira González Franco de Cázares

Cerrada de Hernán Cortés #85, Tlacopac, San Ángel

1974

▪ (P-13 y P-14)

Casa habitación Abraham Perló

Jacarandas, Bosques de las Lomas;

1974

▪ (V-8)

Casa-habitación Sr Manuel R. Villegas

Torreón, Coahuila;

1974

(Decoración de casa y oficinas)

▪ (Z-1 y Z-3)

Casa-habitación Sr. Fausto Zapata

Zacatépetl #215,

1974

- (M-16)
Cabaña en Ajusco
 Sr. Manuel Mejía Flores
 1975

- (A-33)
Casa habitación Lic. Patricio Ayala G.
 Belisario Domínguez # 70, Coyoacán, D.F.
 1975

- **Casa habitación Sra. Alicia Hernández,**
 Las Flores;
(remodelación)
 1975

- (M-68)
Casa habitación Sr. Montaña
 Bosques del Lago;
 1975

- (G-40)
Gran Motor Legaria
 Av. Río San Joaquín;
 1975

- (M-14)
Rancho "El Coquillo"
 Familia Mejía, Sultepec, Estado de México;
 1975

- (M-59 a M-63)
Casa habitación
Sra. Beatriz Rabaza Gamboa de Martín Moreno
 Callejón de la cita, San Ángel;
 1976

- (M-27)
***Diseños varios Casa habitación María Eugenia Méndez**
 Calle Fuego, Jardines del Pedregal;
 1976

- (G-42)
Pabellón Gran Motor Reforma
 1976

- (Z-2 y Z-5)

Pabellón Sr. Fausto Zapata

Zacatépetl #215

1976

- (A-32)

Local- tipo para Automóviles Ingleses

Córdova, Veracruz;

1976

- (A-4, A-5)

Casa habitación Sres. Alija; para María Teresa González

Privada de Tanforán , Col. Lomas Hipódromo,

1977

- (D-5 a D-8)

Conjunto de casas Díaz Dupont

Saratoga #120, Lomas Hipódromo

1977

- (M-64)

Casa habitación familia Morodo (dentro del conjunto Díaz Dupont)

Saratoga # 116, Bosques de Las Lomas;

1977

- (J-2 a J-5)

Monasterio de Jesús María

Municipio Villa de Los Reyes; San Luis Potosí,

1977

- **Casa habitación Sra. Olga Espinosa**

Mochuelos #118, Bosques de Guadalupe

1978

- (E-6)

Casa habitación Ana E. Franco de Attolini

Bosque de Nísperos # 81, Bosques de Guadalupe

1978

- (H-7 a H-9)

Casa habitación Sra. Vivien Huber de Friedman

Bosques de Jacarandas #210; Lomas

1978

▪ **Despacho de arquitectos**

Tabaqueros #24, San Nicolás Ttotlapan
1978

▪ **Oficinas de abogados, César Roel,**

Paseo del Pedregal y Xitle, Jardines del Pedregal
1978

▪ (Q-1, Q-6 y Q-7)

Muebles Quassia
Altavista, San Ángel,
1978

▪ (A-6, A-8, A-11, A13, A14)

Casa habitación Sr. Manuel Alonso
Guemes # 326, Lomas de Virreyes, D.F.
1979
(Remodelación)

▪ (P-1)

Pabellón Lic. Pesqueira
Calle Vereda, Jardines del Pedregal,
(taller de pintura y escultura)
1979

▪ (L-35, L-36)

Lumen S.A. Tlalpan
1979

❖ **1980/1990:**

▪ (X-1)

Casa Habitación
Sra. María Gudelia de Mejía
Xitle # 56
1980

▪ **Casa-habitación Dra. Saldivar**

Juárez # 86, San Jerónimo;
1980

- (D-10)
Oficinas Sr. Sergio Díaz
Av. San Jerónimo
1980

- (M-24 y 25)
Oficinas Sr. Manuel Mejía
Paseo del Pedregal #905, Jardines del Pedregal
1980

- (T-11)
“Terra”, Local comercial
Perisur,
1980

- (F-11)
Tienda Ferruchis en Perisur
1980

- (G-5, G-6)
Conjunto Casa habitación Sra. García I.
Fuego 790, Jardines del Pedregal
1981

- (M-1, M-2)
Casa habitación Lic. Juan Marcos
Santiago y Porfirio Díaz, San Jerónimo Lídice
1981

- (L-26, L 27)
Tienda de artículos de dibujo Lumen S.A.
Patriotismo #90, Mixcoac
1981

- (M-28 y 29)
Casa habitación Méndez Azcárate
Tepoztlán Morelos,
1982- 1986

- (M-36 a 42 y 45 a 47)
Casa habitación Sr. Luis Méndez Jiménez
Río San Ángel #359, Las Flores

1982

▪ **Centro Lumen S.A.**

Oficinas y bodegas generales Lumen S.A.

Av. Toluca # 481, Olivar de los Padres;

1983

▪ (L-31)

Lumen S.A. Polanco

Arquímedes # 44, Col. Polanco

1984

▪ **Casa habitación Carmen Attolini de Vidal**

Granjas del Llano, Cuernavaca Morelos

1985

▪ (G-14 a G-19)

Conjunto habitacional en Cuernavaca

Sr. Gelsen Gas

Aurora # 81, Cuernavaca Morelos

1985

(Proyecto de varias casas; se construyó una)

▪ (Z-6)

Casa-habitación Sra. Patricia Morales González

Diego Rivera # 84, San Ángel

1985

▪ (A-35, A-36)

Casa habitación Azcué

Camino al Desierto de Los Leones #5903

1986

▪ (G-8)

Casa habitación García Jimeno

(Remodelación)

1986

▪ (A-40)

Casa habitación Arbide

Aureliano Rivera #4, San Ángel D.F.

1987

(Remodelación)

- (E-16, E-39)

Casa habitación

Reina # 181; San Ángel In

1987

(Remodelación)

- (T-12 y T-13, y T-18 a T-25)

Conjunto Tlacopac Sr. Alfredo Moisés

Alfonso Caso # 148

1987

- (B-25)

Oficinas Generales Bardahl de México

Centeno # 191, Iztapalapa, D.F.

1987-1990

- **Oficinas de venta Bardahl**

Centeno #195, Iztapalapa;

1987

- (P-19 y P-20)

Casa habitación Sr. Pesqueira

Vereda # 80, Jardines del Pedregal

1988

- **Conjunto habitacional Sra. Meyer y Sr. Canales**

Las Flores # 84, Tlacopac

1988

- (E-2)

Oficina Lic. Rodolfo Echeverría

Presidente Masaryk, Col. Polanco

1988

- (C-32, C-33, C-33^a, C-61, C-62, C-65))

Casa habitación familia Contreras

Clavel # 14, San Jerónimo Lídice;

1989

▪ **Casa habitación Cristina Tamm Brede**
Juárez # 84, San Jerónimo Lídice
1989

❖ 1990/2000

▪ (D-22 a 29)
Casa de campo en Ajusco
Prop. Antonio Attolini Lack
1990

▪ (E-10 a E-17 y E-23, 28, 31, 33 y 35, C-6)
Casa habitación Rodolfo Echeverría Ruíz
Campestre # 20; San Ángel
1990-1993

▪ (B-24)
Comedor para ejecutivos, Bardahl de México
Canal Nacional #2074, Iztapalapa;
1990

▪ (L- 33, L-35)
Lumen S.A. Polanco
1990
(Remodelación)

▪ (R-51 y R-52)
Casa-habitación
Risco # 171, Jardines del Pedregal
1992

▪ (G-49 a G-60)
Casa habitación Lic. Francisco Javier Gaxiola
Lerma, Estado de México
1993

▪ **Residencia Sr. Enrique Riquer,**
Periférico Sur, Jardines del Pedregal;
1993

(R-44 a 46)

- **Rancho “San Francisco” y plaza con fuente**

Sr. Humberto Artigas

1994

(Ampliación)

- (R-53 a R-62)

Casa-habitación Sr. Riquer Ramos

Jardines del Pedregal;

1994

- **Casa habitación Sr. Enrique Oliver,**

Cerrada de Lomas de Tinajas # 28, Olivar de los Padres,

1998.

- (B-23)

Fábrica, oficinas y comedor para empleados, Bardahl de México,

Canal Nacional # 2074, Iztapalapa, D.F.

1999

- **Toluca 2000**

Fábrica, oficinas y comedor Bardahl

Toluca, Estado de México,

1999

❖ **2000 a la fecha:**

- **Edificio Sres. Patricio y Ricardo Roel**

Pachuca # 36, Col Condesa;

2000

- **Casa Bosco Attolini Lack**

Tabaqueros # 46, San Nicolás Totolapan, Contreras

2001.

- **Casa habitación Sra. Claudia Checchi**

Paseo de Los Laureles # 401, casa 9, Bosques de Las Lomas

2001

- **Casa habitación Sr. Álvaro Méndez ,**

Cerrada de Lombardía, Olivar de los Padres;

2001

- **Casa habitación Lic. Pedro Pesqueira,**

Calle Santiago #417, San Jerónimo Lídice;

2002

- **Casa Sra. Quintanilla**
Bosques de Limas # 28, Bosques de Las Lomas;
2003

- **Casa habitación Fam. Zamora**
Cañada # 130, Jardines del Pedregal
2003

- **Casa habitación Fam. García**
Meseta # 196, Jardines del Pedregal
2003

- **Edificio habitacional**
Fam. Roel
Juan de la Barrera, Col. Condesa
2004

- **Edificio para oficinas**
Jesús Díez de Bonilla
Sevilla, Col. Roma
2004 (remodelación)

- **Casa habitación Fam. Riquer**
Calle del árbol # 27, San Ángel
2005 (en curso)

- **Remodelación de casa habitación Sr. Gálvez**
Paseo del Pedregal #710, Jardines del Pedregal
2005 (en curso)

❖ **Proyectos pendientes:**

- **Casa habitación Sr. Grimaldi**
Campestre, Col San Ángel In
2005

- **Centro Juvenil Mexicaltzingo**
Padre Javier Prado; Iztapalapa, D.F.
2000

- **Casa habitación**
Sr. Francisco Hernández García
Veracruz, Veracruz
- **Catedral para la Diócesis de Tijuana, Baja California**

❖ **Proyectos sin realizar:**

- (R-22)
Edificio de departamentos Sr. Antonio Ruíz
Río Nazas y Río Guadalquivir, Col. Cuauhtemoc
1955

- (R-22)
Edificio de departamentos Sr. Antonio Ruíz
Río Nazas y Río Guadalquivir, Col. Cuauhtemoc
1955

- (U-2)
Casa-habitación
Sr. Manuel Urquidi
Juárez # 16, Coyoacán, D.F.
1955

- (O-2)
Casa ingeniero Manuel Olea
Temístocles #211, Col. Polanco
1956

- (S-1)
Conjunto casas- habitación
Palo Alto, Santa Fe, D.F.
1956

- (B-21)
Casa habitación Sra. Teresa Bustamante
Cráter, Jardines del Pedregal
1956

- (C-37)
Casa habitación Sr. Guillermo Cramer
Calle Piedra , Jardines del Pedregal

1956

▪ (G-43)

Casa habitación Sr. Fernando Gual

Calle J. Linares, Col. del Valle

1956

▪ (C-11)

Casino social en Pachuca Hidalgo

1956

▪ (D-2)

Edificio de despachos

Sra. Dolores P. de la Barrera

Av. De los Insurgentes / Felix Cuevas

1956

▪ **Casa habitación Sr. Adrián del Paso**

Lomas de Chapultepec

1956

▪ (P-29)

Sr. Luis Pous

Proyecto casa- habitación

Sta. Rosalía, Coyoacán

1957

▪ (T-28)

Casa-habitación Juan Torres Landa

1957

▪ (V-1)

Casa-habitación

Sr. van der Reis

Paseo del Pedregal # 842 / Lava

1957

▪ (E-7)

Agencia de automóviles

Sres. Ezquerria, Pachuca Hidalgo

1957

▪ (M-66)

Casa habitación Sr. Luis Mota

Jardines del Pedregal

1957

▪ **Casa-habitación Sr. Guillermo Wolf**

Jardines del Pedregal

1958

▪ (W-1)

Casa-habitación Sr. Guillermo Wolf

Jardines del Pedregal

1958

▪ (L-1)

Casa habitación Familia Larrea

San Ángel;

1958

▪ (P-5)

Casa habitación Sr. Pelsmaecker

- Colina (1959)

- Calle Cráter (1962)

Jardines del Pedregal

▪ (E-1)

Casa habitación Luis Echeverría

San Jerónimo

1959

(Con Cramer y asociados)

▪ **Casa-habitación Familia Sánchez**

Tepepan;

1960

▪ (C-36)

Club Familiar del Pedregal

1961

▪ (C-44)

Casa habitación Lic. Francisco Velasco Curiel

1961

▪ **Casa habitación Ing. Mario Camarena**
Pedregal de san Ángel;
1962

▪ (C-3)
Casa habitación Sres. Camacho
San José de Costa Rica; 1962

▪ (P-27)
Sr. Hugo Platas
Paseo del Pedregal y Risco
1962

▪ (R-10)
Casa- habitación Sra. Eugenia Ríos
Calle Pedernal, Jardines del Pedregal
1962

▪ (R-21)
Casa-habitación Sr. Armando Ruíz
Niebla , Jardines del Pedregal
1962

▪ (R-20)
Sra. Margarita Díaz Royo
Xitle, Jardines del Pedregal

▪ 1962 (E-8)
Casa habitación Sra. Margarita de Estandia
Paseo del Pedregal, Jardines del Pedregal
1963

▪ (B-15)
Casa habitación en Col. Del Valle
Para Ing. Alberto Bustamante
1964

▪ (G-31)
Caballerizas y casino,
Sta. Mónica, Estado de México,
Sr. Guillermo González
1965

▪ (I-12)

Casa Impercret S.A.
Isabel la Católica #1055, Col. Centro
1965

▪ (P-2, P34)

Palacio de los Deportes
1966
(anteproyecto para concurso)

▪ (I-8)

Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe
Col. Héroes de Padierna,
1967

▪ (I-2)

Iglesia en San Jerónimo
1968

▪ (E-9)

Proyecto para Sra. Yolanda A. de Estrada
Torreón; Coahuila
1969

▪ (B-4)

Banco Mexicano Pedregal
Agua y Av. Las Fuentes
1970

▪ **Banco Mexicano Pedregal**

Agua y Av. Las Fuentes
1970

▪ (I-11)

Autoparador en Iguala
Carretera México - Acapulco;
1970

▪ (S-5 y S-6)

Casa-habitación Sr. Oscar Sánchez y Yolanda Lara
Fraccionamiento Club de Golf La Hacienda, Estado de México;
1970

▪ (G-20)

Diseño Calle de Génova

1971

▪ (O-6)

Casa habitación Sr. Alfredo Attolini

Calle Paseo de Arizaga, Chihuahua; Chih.

1971

▪ (P-33)

Diseño de oficinas S.A.R.H.

Lic. Pesqueira

1972

▪ **Casa-habitación Lic. Samuel Schats**

Homero # 1425, Col. Polanco (1976)

Bosques de Las Lomas (1975)

▪ (Q-5)

Hostal "San José de las granjas"

Tequisquiapan; Querétaro,

1976

▪ (R-25 y R-26)

Sr. Manuel Rionda

Calle Mimosas,

1976

▪ (G-9, G-10)

Conjunto Casa habitaciónl en Querétaro

Calz. Ignacio Zaragoza s/n, Querétaro, Querétaro,

1980

▪ (G-35)

Sr. Roberto Gut

(Proyecto de entrada a Casa habitación)

▪ (G-37 a G-39)

Sr. González Parra

1980

▪ (O-4)

Tienda de antigüedades

Sra. Ortiz

Moras # 518, Col. del Valle,

1981

- (P-30 y P-31)

Casa-habitación Sra. María Teresa Pría

Calle Alto Lucero, San Jerónimo,

1981

- (H-2 a H6, H-13 y H-14)

Club Hípico en Toluca

Para Gobierno del estado

1984-1985

- **Sr. Pesqueira**

Casa habitación en Cuernavaca, Morelos

1985

- (R-31, R-36, R-39)

Salón de usos múltiples

Periférico Sur

1987

- (Z-8)

Cabaña Sr. Zorrilla

Ajusco

1987

- (C-9, C-10, C-45)

Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, Coyoacán

1989-1990

- (C-63)

Proyecto accesorias Campeón

Ajusco, 1993

- (L-28, L-29, L-37)

Lumen Relox

1990

- (P-35, P-38 y P-42 a P-49)

Plaza del Carmen

1991

- **Remodelación Lumen Relox**

1993

- (M-71 a 74)

Misión Capistrano en Santa Fe, Nuevo México

- (C-46- C-56, C-59, C-66, C-67))

Condominio Horizontal Campestre Cuesta Bella

Lic. Sergio Rochín

Huimilpan, Querétaro

1993

- **Casa habitación en Tepoztlán Morelos**

1993

- (L- 41)

Proyecto Oficinas Lotería Nacional

1995

- **Centro de Convenciones**

Oaxaca, Oaxaca; 1998

❖ Sin Realización y sin fecha:

- (O-1)

Edificio de oficinas

Londres y Florencia, Col. Juárez,

- (G-30)

Casa habitación Enrique González

Calle Brisa, Jardines del Pedregal

- (C-26)

Local comercial Sr. Ricardo Céspedes

Diagonal 20 de noviembre # 225

- (A-38)

Casa habitación Alfredo Attolini

Calle Pedro de Arizaga, Chihuahua, Chihuahua

- (B-3)

Banco Mexicano S.A. Nonoalco

- (B-10)
Casa habitación Sres. Beauroyre
- (B-11)
Jardín Benet
Para Sr. Enrique Benet
- (B-14)
Casa habitación Familia Brawn
Arboledas, Estado de México;
- (A-22, F-1)
Fábrica para American Refrigeration Products
D.F.
- (B-3)
Banco Mexicano S.A. Nonoalco
- (B-10)
Casa habitación Sres. Beauroyre
- (C-5)
Capilla en Córdoba Veracruz
- (C-7)
Casa habitación Lic. Gustavo Carvajal
- (C-13)
Casa habitación Campestre Sr. Jaime Cater Bukhanan
Ticuman, Morelos
- (C-23)
Casa habitación Sr. Ing. Guillermo Celis;
- (C-24)
Centro Comercial Pedregal
Inmobiliaria Jardines S.A.
Calles Agua y Av. Las Fuentes, Jardines del Pedregal
- (C-35)
Centro Comercial en San José Costa Rica
- (C-43)

Casa habitación Gral. Joel Cuevas
Cerrada del Pedregal

- (C-16)

Proyecto tres vidas Acapulco

- (C-58)

Casa habitación Sr. Felipe Cantón

- (E-2)

Edificio Lomas Pent House

- (E-3)

Centro Educativo
Amores, Col. del Valle

- (E-4)

Eskimo de México

- (E-5)

Casa habitación Sr. Ángel Espinosa Rodríguez

- **Casa habitación Sr. Jorge Galindo**
Av. San Bernabé, San Jerónimo;

- (G-19)

Conjunto Casa habitación en San Jerónimo
Privada de la Providencia; San Jerónimo Lídice

- (G-21)

Ampliación Casa habitación Sres. Garci Crespo

- (G-28)

Casa habitación Alfonso González
Indiana; Col. Nápoles

- (G-46)

Casa habitación Sra. Güendez
Fuego # 790, Jardines del Pedregal

- (G-47)

Casa habitación García
Calle Tlaxcala, Col. San Francisco
(Ampliación)

- (G-48)
Gasolineria Pedregal
- (H-1)
Casa habitación Sra. Heredia
Calle de Mitla, Col. Narvarte
- (J-1)
Sr. Jarret
Casa habitación en el Pedregal;
- (L38, L-40)
Proyecto Hiperlumen
- (M-6)
Sr. Ignacio Márquez
Picacho # 609
- (M-55)
Casa habitación Mirón Lince
Sr. Martín Moreno
- (N-4)
Casa habitación Sr. Luis Newman
- (N-5)
Hotel Nikko
(Concurso para remodelación)
- (O-5)
Casa Habitación
Sr. Ortiz de la Peña
Calle de Vosgos, Col. Lomas de Chapultepec,
- (O-6)
Sr. Ricardo Oribe
Departamento de soltero
- (P-16, P-22 y P-23)
Mercedes V. De Pesqueira
Casa habitaciones para vender
Crestón y Picacho

- (P-43)
Proyecto departamentos
San Bernardino; California,
- (R-8)
Edificio de oficinas
Av. Revolución
- (R-10)
Casa - habitación Sra. Marta G. Del Río
San Jerónimo
- (R-17)
Proyecto en Cuernavaca
Varias casas Ing. Julián Rodríguez Adame
- (R-30 y R-43)
Restaurante "La Rosa de Cristal"
Picacho
- (S-8)
Proyecto en San José Costa Rica
Edificio y Restaurante-Bar
- (S-14)
Edificio de departamentos
Av. Universidad y Copilco
- (S-24)
Edificio para Oficinas
Ing. Guillermo Huerta Granados
Sinaloa # 139, Roma
- (S-28)
Casa-habitación Sr. Stonelli
Calle Iglesia #222, Jardines del Pedregal
- (T-3)
Departamentos Sr. Jesús Talarid
- (T-26)
Capilla en Tlaxcala
- (T-27)

Casa habitación Sr. Enrique Torres
Calle Nubes, Jardines del Pedregal

- (T-29 y T-30)

Casa-habitación en Torreón Coahuila

- (V-5)

Casa-habitación Sr. Vergara

- (V-9)

Planta Avícola

Sr. Manuel Villegas

Gómez Palacio, Durango

- (Z-4)

Fausto Zapata

Proyecto de oficinas

en Coyoacán

- (Z-7)

Casa-habitación

Sr. Mauricio Zerboni

❖ **Diseño:**

- (M-30 y 31)

Diseños de Ollas

Sr. Méndez Jiménez

(Premio Nacional de Artesanía 1982)

- (M-43 y 44)

Diseños varios

Casa habitación Méndez Jiménez

- (M-66)

Diseños Muebles

- (M-69)

Diseño de Muebles

Para Sr. Meurinne

- (D-15)

Diseños para oficina
Sr. Sergio Díaz Torres
Minerva y Hortensia, Col. Florida
1978

▪ (M-32)
Jaladeras

▪ (L-23)
Logotipos Centro Lumen
1983

VIII. Curriculum Vitae Antonio Attolini Lack:

• DATOS PERSONALES

Nombre:

Antonio Attolini Lack

Fecha de Nacimiento:

24 de Abril de 1931

Dirección:

Tabaqueros o. 24 San Nicolás Totolapan
10900 Magdalena Contreras, México DF.,
Tels. 56 45 20 28 -- 56 45 15 24

• ESCOLARIDAD

PRIMARIA:

Colegio México

SECUNDARIA

Colegio México

PREPARATORIA

Colegio México

ESTUDIOS PROFESIONALES

1949 - 1955

Escuela Nacional de Arquitectura Academia de San
Carlos, Centro Histórico de la Cd. de México
Licenciatura en Arquitectura.

1955

Examen Profesional de Licenciatura
Tesis Panteón Vertical en la Cd. de México
obtiene Mención Honorífica.

ACTIVIDAD ACADEMICA

1955 – a la fecha:

Universidad Nacional Autónoma de México;
Facultad de Arquitectura;
Profesor Titular del taller de Diseño.

1974– a la fecha:

Universidad La Salle Escuela Mexicana de arquitectura;
Profesor Titular del taller de Diseño.

Universidad La Salle Escuela Mexicana de Arquitectura;
Maestro Emérito agosto, 1994.

Asociación de Arquitectos Mexicanos A.C.
Maestro Emérito de la Academia Nacional de Arquitectura
mayo, 1995.

OTRAS ACTIVIDADES ACADEMICAS

- Dirección de Talleres de Composición (Diseño) ULSA;
- Elaboración de planes de Estudio de Composición.
- 120 Tesis asesoradas;

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

* Los temas que el arquitecto Attolini toca principalmente en sus conferencias versan sobre la arquitectura contemporánea, y sobre el Arte Sacro. En muchas ocasiones se le ha invitado a exponer acerca de su propia obra.

- Conferencia sobre su obra en la universidad de Tucson Arizona, 1978.
- Exposición de su obra en New York Contemporary Thirth World Architecture, octubre 1983.
- Conferencia en el Colegio de Arquitectos Mexicanos, enero 1984.
- Conferencia sobre su obra en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Intercontinental, noviembre 1994.
- Conferencia sobre “Arte Sacro” en la Universidad La Salle, septiembre 1986.
- Conferencia sobre su obra en el Instituto Tecnológico de Monterrey, 1986.
- Conferencia “arquitectura moderna de México” Facultad de Arquitectura- UNAM, mayo 1987.
- Conferencia sobre “arquitectura religiosa moderna”, en la Facultad de Arquitectura de la UNAM 1988.
- Conferencia Sobre su arquitectura, Universidad Anahuac, mayo 1988.
- Conferencia sobre “arquitectura moderna”, UNAM, junio 1989.
- Conferencia sobre “arquitectura religiosa en México y aportaciones de Antonio Attolini Lack”, UNAM, febrero 1990.
- Ponencia: “Barragán y su influencia en la arquitectura mexicana”, Simposium sobre arquitectura, marzo 1990.
- Conferencia en la Universidad de las Américas, Puebla, octubre 1990.
- Conferencia sobre su obra, Colegio de Arquitectos de Puerto Rico, San Juan Puerto Rico, octubre 1990.
- Sesión académica en la Academia Nacional de Arquitectura, Retrospectiva sobre su obra, 6 de diciembre 1990.
- Conferencia acerca de su obra en el Instituto Superior de Ciencia y Tecnología (ISCYTAC), Gómez palacios, Dgo. 29 abril 1992.

- Conferencia acerca de su obra en la Universidad Iberoamericana; Tijuana, B.C. México 4 de mayo 1992.
- Conferencia sobre su obra, New School of Architecture en San Diego, California, E.U.A., 5 de mayo de 1992.
- Conferencia sobre su obra, School of Architecture, Cal Poly en Pomona, California, E.U.A., 6 de mayo 1992.
- Conferencia sobre su obra en el Ciclo: Arquidiólogos; Museo Rufino Tamayo, México DF., octubre de 1992.
- Conferencia sobre su obra; Universidad Intercontinental, México D.F., 4 de noviembre de 1992.
- Mesa redonda dentro del Ciclo: Arquidiólogos de 1992, auditorio del Museo Nacional de Antropología; México D.F., 17 de noviembre de 1992.
- Sesión Académica, Academia Nacional de Arquitectura, "Obra reciente y diseños", 4 febrero 1993.
- Conferencia Universidad Anahuac, 24 de febrero de 1993.
- Conferencia: "Antonio Attolini Lack, arquitectura del México contemporáneo, esencia y transparencia" en el Instituto Politécnico Nacional, Unidad Tecamachalco, 23 noviembre de 1993.
- Conferencia Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; 2 Segunda Jornada de Arquitectura, noviembre 1996.
- Conferencia dentro del Taller Juan O'Gorman; UNAM, Facultad de Arquitectura, enero 1997.
- Conferencia Universidad Anahuac; XXX aniversario de la Escuela de Arquitectura Lomas Anahuac; Edo. de México, 1997.
- Conferencia Universidad de Mérida, Mérida Yucatán, 1998.

- Conferencia Universidad de Coahuila; Saltillo, Coahuila 1998.
- Conferencia Universidad de Sonora; Hermosillo Sonora 1998.
- Conferencia Universidad Anahuac del sur, Quinta Jornada de la Escuela de Arquitectura “Obra reciente del Arq. Antonio Attolini”, 26 de mayo 1999.
- Conferencia Universidad la Salle; Morelia Michoacán, 1999.
- Conferencia “Arquitectura religiosa”; Universidad la Salle, Benjamín Franklin # 47, México D.F. junio 1999.
- Conferencia sobre “El uso del espacio interior es el amueblado”; Unidad de Postgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2004.

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS ACADÉMICOS

1961

Primer premio “Casa Habitación”; por la Sociedad y Colegio de Arquitectos de México (CAM- SAM).

1984

Diploma en reconocimiento Académico, Escuela Mexicana de Arquitectura en el XX aniversario de su fundación, Universidad La Salle, mayo de 1984.

1986

Reconocimiento a la Excelencia Académica; Universidad La Salle, mayo de 1986.

Reconocimiento por su participación en la 4ª semana de Arquitectura y 1ª semana de Arte Sacro Escuela Mexicana de Arquitectura.

1988

Reconocimiento por su conferencia "Trabajo Profesional", Escuela de Arquitectura y Diseño, Universidad Anahuac.

1990

1ª Bienal de Arquitectura Mexicana, organizada por la Sociedad de Arquitectos de México, **Medalla de Plata**, junio de 1990.

Reconocimiento por sus 10 años de servicios académicos a la Institución; Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, junio de 1990.

1991

Reconocimiento por su destacado desempeño académico Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, Taller Juan O'Gorman en su vigésimo aniversario, septiembre de 1991.

Diploma por su labor académica Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, Taller Juan O'Gorman, septiembre de 1991.

Reconocimiento al Trabajo Académico del Maestro, Taller Juan O'Gorman, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, mayo de 1991.

1992

Primer lugar Concurso de Oposición para la materia Diseño; Universidad Autónoma de México, julio de 1992.

Reconocimiento por su participación en la serie de lecturas: "New School of Architecture", Cal Poli; Pomona, California; Estados Unidos.

Medalla de oro en la 2ª bienal de Arquitectura Mexicana; (Comedor de Ejecutivos de Bardahl de México), septiembre.

1993

Diploma en reconocimiento por su valiosa participación en el Simposio "Arquitectura del México Contemporáneo; esencia y trascendencia", Escuela Superior de Ing. y Arquitectura, Instituto Politécnico Nacional.

1995

Reconocimiento por 15 años de Servicios Académicos en esta Institución Universidad Autónoma de México, junio de 1995.

Reconocimiento por su participación en el intercambio académico Universidad La Salle - University of Arizona, Escuela Mexicana de Arquitectura y Diseño Gráfico Universidad La Salle, mayo de 1995.

1996

Diploma en reconocimiento por su participación en el ciclo de conferencias "Arquitectura Ayer y Hoy", Escuela Superior de Ing. y Arquitectura, Instituto Politécnico Nacional.

1997

Reconocimiento al “Mérito Académico”; otorgado por la Asociación Autónoma del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, mayo de 1997.

Reconocimiento principal por su excelencia en el desarrollo de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura a través del Taller Juan O’Gorman, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 1997.

Reconocimiento por su brillante conferencia “Actividad Anahuac”, en sus 30 años de su fundación Escuela de Arquitectura, Universidad Anahuac.

Reconocimiento por haber participado como expositor De la conferencia Magistral “Obra Arquitectónica” durante la 2ª Jornada Universitaria del Centro Mansta de Estudios Superiores.

Reconocimiento por la conferencia “La obra del Arquitecto Antonio Attolini Lack” Universidad Tepeyac, Escuela de Arquitectura.

1998

Diploma por su conferencia – taller para los alumnos de la Escuela de Arquitectura “INDIVISA MANENT” Universidad La Salle Morelia.

1999

Reconocimiento a sus 25 años de colaboración con la Universidad La Salle, mayo de 1999.

Diploma por su participación en la Elaboración de los Programas de Estudio de Diseño Arquitectónico Universidad La Salle, julio de 1999.

Diploma en reconocimiento a su participación en la formación del “Arquitecto Lasallista”, Escuela Mexicana de Arquitectura y Diseño, Universidad La Salle.

2000

Diploma por sus 20 años de servicio académico a la Universidad Nacional Autónoma de México, junio del 2000.

2001

Reconocimiento “Cuatro Décadas al Servicio de la Comunidad”; Residentes de Jardines del Pedregal de San Ángel A.C., octubre del 2001.

2002

Premio Nacional de Arquitectura, otorgado por la Federación de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana (FCARM).

2004

Medalla San Juan Bautista de la Universidad Lasalle; en reconocimiento al Mérito Académico; 12 de febrero.

2005

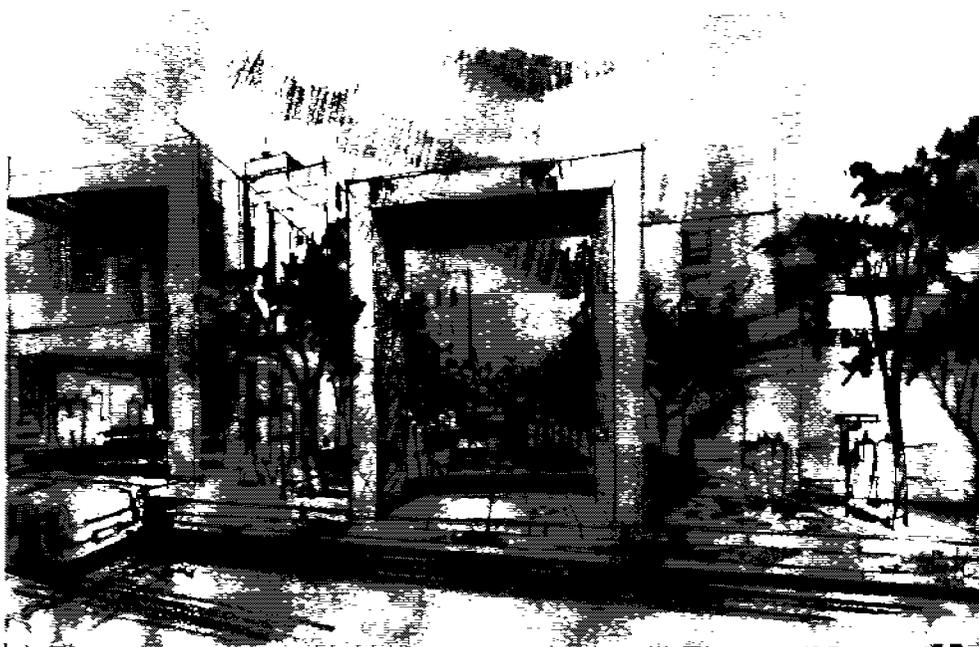
Reconocimiento a su trayectoria, otorgado por *Architectural Digest México*; octubre.

Premio Universidad Nacional en el ramo de Arquitectura; 7 de noviembre. Universidad Nacional Autónoma de México

Medalla Manuel Tolsá, otorgada por la Universidad Nacional Autónoma de México; 8 de diciembre de 2005.

Reconocimiento por sus veinticinco años de servicios académicos; Universidad Nacional Autónoma de México.

IX. Anexo fotográfico de proyectos sin realización



151. Proyecto para la Calle de Génova, Zona Rosa / 1971.



**152. Perspectiva; Casa de la Cultura en Coyoacán
/ 1989-1990.**



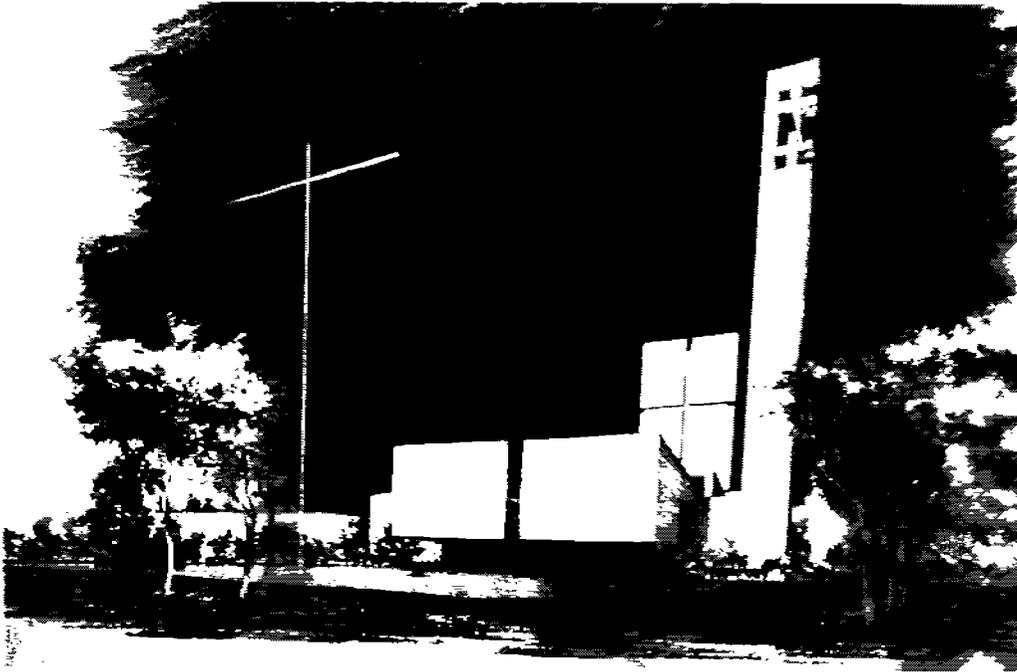
153. Perspectiva Plaza del Carmen, San Ángel / 1991.



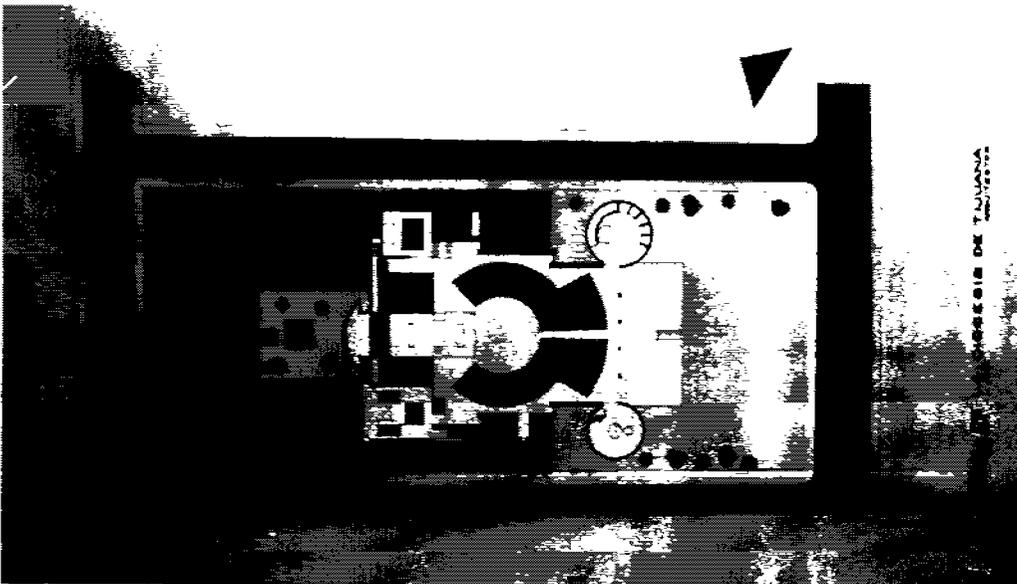
154. Croquis de Kiosko para el Proyecto "Cuesta Bella" en Querétaro / 1993.



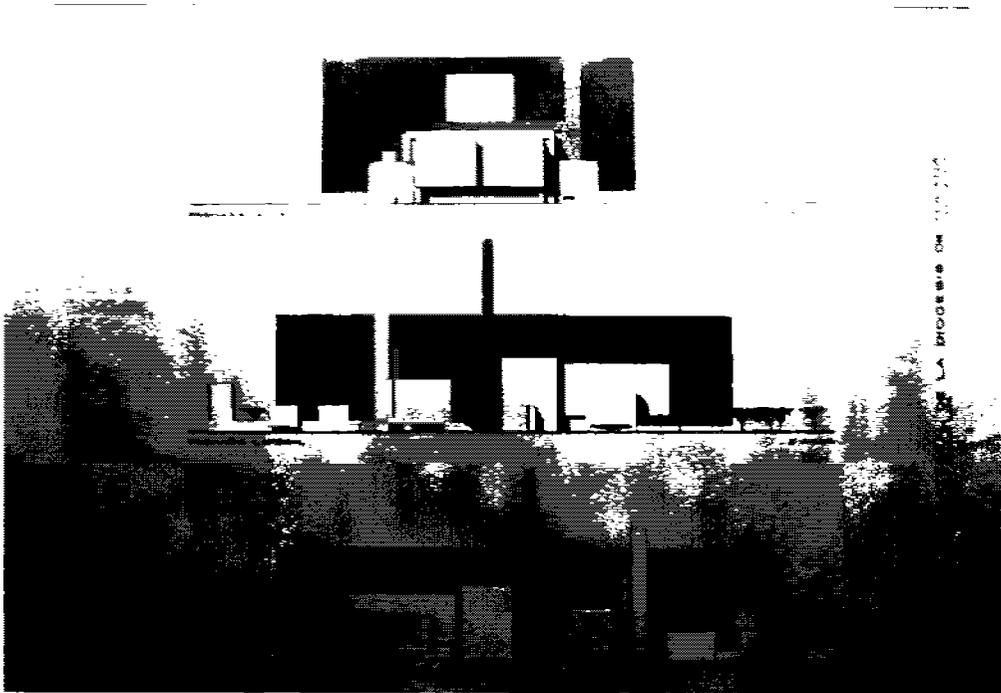
155. Perspectiva de Kiosko para el Proyecto "Cuesta Bella" en Querétaro / 1993.



**156. Perspectiva de catedral para la Diócesis de Tijuana / 2004.
Autor: Armando Ruiz Morales.**



**157. Planta de conjunto de catedral para la Diócesis de Tijuana /
2004.**



158. Fachadas catedral para la Diócesis de Tijuana / 2004.

X. Fuentes Bibliográficas

- **Alfosin, Anthony;** *Frank Lloyd Wright the lost years, 1910-1922, a study of influence;* Chicago, the University of Chicago Press, 1993.

- **Alva Martínez, Ernesto y Sara Schara Ickovicz;**
 - *Color en la arquitectura mexicana;* México, COMEX, 1992.
 - *La casa en la arquitectura mexicana;* México, COMEX, 1995.
 - *Detalles en la arquitectura mexicana;* México, COMEX, 2000.

- **Ames Anthony;** *Richard Meier Five Houses 1976-1986;* Princeton, New Jersey: Princeton Architectural, 1987.

- **Anda Alanis, Enrique Xavier de;**
 - *Historia de la arquitectura mexicana;* Ediciones G. Gili, México, 1995.
 - *Evolución de la arquitectura en México;* México, Panorama, 1987.

- **Aptilon, Alejandro y Alfonso Pérez Méndez;** *Las casas del Pedregal 1947-1968;* Gustavo Gili (en prensa).

- **Benevolo, Leonardo;** *Historia de la arquitectura moderna;* tr. Maruccia Galfetti, Juan Díaz de Altura, Ana Ma. Pujol, Joan Giner; 4^a edición, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

- **Blaser, Werner;** *Richard Meier Details,* trans. Axel Haase

Boston, Birkhauser, 1996.

- **Brawne, Michael;** *Kimbell Art Museum*, London, Phaidon, 1992.
- **Castillo Martínez, Cinthya;** *Análisis de arquitectura contemporánea. Despacho- Estudio de arquitectos*; Tesis de Maestría en Diseño Arquitectónico, Facultad de arquitectura, UNAM, 2005.
- **Cruz González Franco, Lourdes;** *Francisco J. Serrano, Ingeniero Civil y Arquitecto*; México, UNAM, 1998.
- **Susan Colengrove y Pam Hatley;** *Tadao Ando; conversaciones con Michael Auping*; ed. Susan Colengrove y Pam Hatley (Museo de Arte Moderno de Fort Worth, Tx.); trad. Isabel Nuñez, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- **Collins, Peter;** *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750- 1950)*; tr. Ignacio de Solá Morales Rubio; 3ª reimpresión, Barcelona, Gustavo Gili, 1970.
- **Cuahonte de Rodríguez, María Leonor;** *Mathías Goeritz, l'art comme prière plastique*; (Collection les arts d'ailleurs), Paris, L'Harmattan, 2002.
- **Cheviakoff, Sofía** (editora); *Minimalismo, una reflexión histórica*; Barcelona, Arco, 20001.
- **Duggan, Christopher;** *Historia de Italia*; tr. Adrián Fuentes Luque, 1ª edición española, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996.

- Durán, María Elena y Ana María Rodríguez; *Los ecos de Mathías Goeritz*; (catálogo de la exposición), México INBA- UNAM- Instituto Goethe, 1997.
- Frampton, Keneth; *Historia crítica de la arquitectura moderna*; trad. Esteve Rimbaud I Sauri, Ediciones G. Gili, México, 1983.
- Gras, Louise Noelle;
 - *Agustín Hernández arquitectura y pensamiento*; México, UNAM, 1982.
 - *Arquitectos contemporáneos en México*; México, Trillas, 1989.
 - *Ricardo Legorreta Tradición y modernidad*; México, UNAM, 1989.
 - *Vladimir Kaspé; reflexión y compromiso*; México, Universidad La Salle, 1995.
 - *Luis Barragán; Búsqueda y creatividad*; México UNAM, 1996.
- Garay Arellano, Graciela; *La obra de Carlos Obregón Santacilia*; México, SEP, 1979.
- González Gortázar Fernando; *La arquitectura Mexicana del siglo XX*; México, CONACULTA, 1994.
- Hitchcock Henry -Russell;
 - *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*; Buenos Aires, Ed. Víctor Leru, 1957.
- Jencks, Charles; *Movimientos en arquitectura Moderna*; trad. Fernando González Fernández de Valderrama, Hermann Blume Ediciones, 1ª edición española, Madrid, 1983.

- **Jodidio Philip;**
 - *Alvaro Siza*; Barcelona, Taschen, 2003.
 - *Richard Meier*, Koen, Taschen, c. 1995.

- **Johnson Philip y Henry- Russell Hitchcock;** *The Internacional Style*; 3ª edición, New York, W.W. Norton, 1966.
 - *Mies Van der Robe*; Trad.Nicoletta Ottolenghi, Buenos Aires, Ed. Víctor Lerú, 1960.

- **Jürgen, Joedicke;** *A history of modern architecture*; Frederick A. Praeger Publishers, New York, 1959.

- **Katzman, Israel;**
 - *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*; México, INAH- SEP, 1963.
 - *Cultura, diseño y arquitectura*; México, CONACULTA, 2000.

- **Khan, Hasan -Uddin;** *El Estilo Internacional; Arquitectura moderna desde 1925 hasta 1965*; 1ª edición española, Barcelona, Taschen, 1999.

- **Kubler, George;** *Arquitectura mexicana del siglo XVI*; México, FCE, 1983.

- **Langmuir, Erika and Norbert Lynton;** *The Yale dictionary of art and artists*; Yale University Press; 2000.

- **Larrosa, Manuel y Louise Noelle Gras;** *Mario Pani arquitecto de su época*; México, UNAM, 1985.

- **Le Corbusier;**

- *Crítica de la arquitectura contemporánea*; Buenos Aires, cuervo, 1957.
- *Hacia una arquitectura*; 2ª ed., Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.
- *Vers une architecture*; Editions Vincent Fréal, Paris, 1958.

- **Lefavre, Liane and Alexander Tzonis;**

- *Atelier 66: The architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*; New York, Rizzoli, 1985.
- *The Grid and the pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis in the Context of Greek Architectural Culture*; New York, Rizzoli, 1985.

- **López Rangel, Rafael;**

- *Enrique Yañez en la cultura arquitectónica mexicana*; Universidad Autónoma Metropolitana- Limusa, 1989.

- *La Modernidad Arquitectónica Mexicana; Antecedentes y vanguardias 1900-1940*; Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 1989.

- **Lucie- Smith, Edward;** *The Thames and Hudson Dictionary of Art*; London, Thames and Hudson, 1984.

- *Pensamiento y creatividad*; México, UNAM, 1996.

- **Meier Richard;**

- *Architect*; essay by Kenneth Frampton, New York, Rizzolli International, 2004.

- *Richard Meier Arquitecto*;
Versión Castellana de Santiago Castán,
Barcelona, G. Gili, 1996.

- *Richard Meier houses*;
London, Thames and Hudson, 1996.

- *Richard Meier; Barcelona Museum of Contemporary Art*,
Introduction by Dennis L. Dollens, essay by Richard
Meier, Afterword Federico Correa, New York,
Monacelli, 1997.

- *Richard Meier Recent Works*; edited by Silvio Cassarà,
trans. Catherine Bolton, New York, New York,
Universe, 2004.

- **Neumeyer, Fritz**; *The artless word, Mies van der
Rohe on the building art*; trans. from german by
Mark Jarzombeck, Cambridge, Massachusetts
Institute of Technology, 1991.

- **Pevsner, Nikolaus**; *Diccionario de arquitectura*;
Madrid, Alianza, 1980.

- **Scully, Vincent Joseph**; *Louis I. Kahn*; tr. Eduardo
Masullo, edición castellana por Jorge Virasoro;
México- Buenos Aires, Hermes, 1962.

- **Silva Tamayo, Rodolfo**; *El diseño arquitectónico y su
enseñanza*; Tesis de Maestría, Facultad de
arquitectura, UNAM, 1994.

- **Tello Peón, Berta**; *Mario Pani Darqui*, México,
UNAM, 1990.

- **Toca Fernández, Antonio y Aníbal Figueroa
Castrejón**; *México Nueva arquitectura*; México,
Gustavo Gili, 1991.

- **Turatti, Antonio y Rodolfo Silva;** *Comedor para ejecutivos, Antonio Attolini Lack 1991;* (Análisis de Arquitectura Contemporánea), UNAM, Facultad de Arquitectura, México, 1998.
- **Villagrán García, José;** *Teoría de la arquitectura;* México, INBA, 1964, (Cuadernos de Arquitectura).
- **Zabalbeascoa, Anaxtu y Javier Rodríguez Marcos** *Minimalismos;* Barcelona- México, Gustavo Gili, 2000.
 - *Tadao Ando; monográfico arquitectura;* editores: Anaxtu Zabalbescoa y Javier Rodríguez Marcos, trad. Paul Hammond, Barcelona, Gustavo Gili, 1998
- **Zevi, Bruno;** *Frank Lloyd Wright;* versión castellana de Maruccia Galfetti, Barcelona, G. Gili, 1985.
- **Zurko, Edward de;** *La teoría del funcionalismo en arquitectura;*tr. Eduardo Loedel; Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.

XI. Fuentes Hemerográficas

* Los casos en que no se indica el nombre del autor, o el título del artículo, se debe a que no aparece la propia publicación.

▪ **Enrique de Anda Alanis;** « El soneto del agua y las bóvedas »; *Plural*, Revista Cultural de *Excelsior*; nov. 1988.

▪ **Louise Noelle Gras Gas;**

- “Introducción: Regionalismo ayer y hoy”; en *Regionalismo*, Cuadernos de Arquitectura, no. 10, México, INBA, 2003.

- “Luz y arquitectura”, *Enlace, Arquitectura y diseño*, noviembre- 1995.

- “Antonio Attolini, pasión y oficio de la arquitectura”; *Architecti*, Lisboa, Portugal, febrero- 1993.

- “Residencia en San Jerónimo”; *Cuadernos de arquitectura y docencia*; Facultad de Arquitectura, UNAM, no. 10, junio- 1993.

- “A Monastery made of almost geometric shapes” *A.I.A. Journal*, (American Institute of Architects), Washington, agosto- 1983.

- “A house of simplicity and subtle coloration”; *AIA Journal*, agosto- 1982.

- “Casa en San Ángel”; *World Architecture Official Magazine*, International Academy of Architecture, diciembre- 1990.

- “Casa habitación en San Jerónimo”; *Arquitectura y Sociedad*, no.21, 1982.

- “Arquitectura Religiosa Contemporánea en México. Nuevas expresiones”; *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; México, UNAM, 1986; Vol. XV, num 57.
 - “Mensa di una fábbrica”, *L’Architettura Cronache e Storia*, julio-agosto- 1992.
 - “Centro Lumen, oficinas y almacén”; México Colegio de Arquitectos de México, no. 40.
 - “Comedor Ejecutivo”; *Cuadernos de arquitectura y docencia*; no. 8, diciembre- 1992.
 - “Edificio de oficinas y comedor para una fábrica”; *Enlace, Arquitectura y diseño*; no. 3, marzo- 1993.
 - “Casa en san Jerónimo”; *Arquitectura y sociedad*, Colegio de Arquitectos de México/ SAM, no. 14
 - “Casas de México” *Premier*, edición especial, 1993.
 - “Studio di architettura a San Nicolás Méssico”; *L’Architettura Cronache e storia*; noviembre- 1982.
- **Louise Noelle Mereles Gras;**
“Arquitectura Emocional”; *Entorno inmobiliario*; no. 4, junio-agosto- 1993.
 - **Clare Brass y Silvio Caputo,** “Colores y rigidez geométricas” *Interni*, no. 44, Italia, junio- 1994;
 - **Michel Conan;**
“Nuevas tendencias en la historia de los jardines y paisajes”;
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; UNAM, México; número 82.
 - **Francisco Javier Hernández;** “Audacia y estética”;
Hoy Arquitectura Moderna; octubre, 1978.
 - **Peter Krieger;**
 - “007- el mundo (de la arquitectura) no basta”;
Bitácora Arquitectura no. 4

- “Mies Van der Rohe y Karl Friedrich Schinkel”; *Bitácora Arquitectura*; no.12
- “El herrero Eduardo Chillida (1924 – 2002)”; *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; UNAM, México; número 80; 2002.
- Coord.; Número 85; *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*; UNAM, México; otoño / 2004.
- **Manuel Larrosa;**
 - “El más allá de Polanco”, *Revista De para Polanco*, no. 5, octubre, 1993.
 - “Un comedero humao” *Sábado* suplemento de *Unomasuno*, 13 de febrero, 1993.
 - “Arte-sano sin virus tecnológicos”; *Sábado* Suplemento de *Unomasuno*, ¿?
- **Gustavo López Padilla**, “Attolini Lack, obras recientes” *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*; 28 de febrero, 1993
- **María Cristina Puga** “La Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal, un nuevo concepto de arquitectura religiosa”; *Novedades*, 30 de mayo 1971.
- **Sánchez de Antuñano, Jorge;** “La arquitectura corporativa” *Enlace, Arquitectura y diseño*; febrero- 1993.
- **Patricia Urías y Andrés Ruíz;** “Arquitectura mexicana”; *Memoria de papel*; junio, 1993.
- * “Casa Attolini Lack, sinfonía espacial con raíces barrocas”; *Vogue México*, abril, 1987.

* "Antonio Attolini Lack; casa habitación en Lerma Estado de México"; *Presencia de México*, Colegio de arquitectos, edición especial XIX Congreso UIA, Barcelona. **

* "Casa habitación" *Kabah, Arquitectura, Arte*; no. 2, 1963

* *Revista Pedregal*; no. 5 (fotografía en portada).

* "Espacios y luz, elementos esenciales" (entrevista); *Arquitk*; no. 7, julio-agosto, 2002

* "Deux habitations au Mexique"; *Architecture d'aujourd'hui*, Francia, agosto- 1959.

* "La casa del mes"; *Jardines del Pedregal*; no. 2, febrero, 1964; (solamente fotografía)

Bitácora de Arquitectura (Diversos números)

* "Nueva Arquitectura en Latinoamérica", Gustavo Gili, 1985; *Catálogo Exposición*, Pratt Institute, New York, Estados Unidos, septiembre 1983;

* "Lowering the walls"; *Sunset Architecture Magazine*, Proctor Mellquish editor; Estados Unidos, febrero 1976.

* "Modern mexican architecture", *Process Architecture*, #39, Tokio, Japón, julio 1983;

* "Mexico: gardens" *Time Magazine*, Estados Unidos, marzo- 1960.

XII. Índice de imágenes:

1. Terraza en despacho de arquitectos, San Nicolás Totolapan. Fotografía: Eduardo Dávila González.
2. Attolini trabajando; 1 / XII / 2003. Fotografía: Eduardo Dávila González.
3. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec /1968 .
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
4. Diseño para comedor / ca. 1973.
5. Estancia, casa en Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
6. Diseño tipográfico para el área de criptas; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968. Fotografía: Alberto Moreno.
7. Sello para diseños artesanales. Digitalización: Ernesto Peñaloza Méndez.
8. Planta casa Gálvez; Jardines del Pedregal / 1959.
9. Con su padre en el Centro de Cd. Juárez / ca. 1948.
10. Antonio Attolini disfrazado de Simón Bolívar con Viguri; “Desfile de perros” (novatada de los estudiantes de Arquitectura) / 1949.
11. Taller en San Carlos, hacia 1950.
12. Antonio Attolini Lack con Carmen Pesqueira de Attolini / 1973.
13. Antonio Attolini en su despacho de Morena, Col. del Valle; c. 1957.
14. Proyecto de fuente para Conjunto Residencial de Cuesta Bella;

Perspectiva en tinta: Antonio Attolini Lack.

15. Sagrario de la Iglesia de la Santa Cruz / 1968. Fotografía: Alberto Moreno.

16. Fuente en proceso de construcción para casa en Cerrada de Lombardía; Olivar de los Padres / 2001. Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

17. Aspectos diversos del Convento de Atotonilco, Hidalgo; siglo XVI.

Fotografías: Antonio Attolini Lack.

18. Convento de Actopan, Hidalgo; S. XVI.

19. Casa habitación en Ampliación Jardines del Pedregal / 1972.

Fotografías: Antonio Attolini Lack.

20. Recámara principal en obra; Cañada # 130, Jardines del Pedregal / 2003.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

21. Convento de Acolman, Estado de México; siglo XVI.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

22. Casa en Lerma, Estado de México / 1993;

Fotografía: Moisés Cedeño Rodríguez.

23. Casa habitación en San Ángel In /1990. Fotografía: Alberto Moreno.

24. Oficina privada; Centro Lumen Av. Toluca / 1983.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

25. Vestíbulo del despacho de arquitectos en Contreras / 1978.

Fotografía: Alberto Moreno.

26. Patio interior en casa habitación; casa en San Ángel In /1990.

Fotografía: Alberto Moreno.

27. Patio interior y escalera en San Miguel de Allende / c. 970

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

28. Terraza y jardín; Clavel # 14, San Jerónimo / 1989.

Fotografía: Alberto Moreno.

29. Oficina de bienes raíces; Paseo del Pedregal y Lava/ 1971.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

28. Incursiones de influencia prehispánica. Croquis del Centro de Convenciones de Oaxaca. (Proyecto sin realizar / 1998).

31. Attolini con Fernando Cruz Paredes y Roberto Montañaño/ ca. 1956.

32. Acceso al despacho de arquitectos en Contreras / 1978.

33. Comedor para ejecutivos de Bardahl de México / 1990.

34. Acceso fábrica, oficinas y comedor Bardahl Toluca / 1999.

35. Calidad de factura; casa en Meseta #196; Pedregal de San Ángel / 2003. Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

36. Biblioteca, casa en Vereda #80, Jardines del Pedregal / 1988. Fotografía: Alberto Moreno.
37. Perspectiva para casa habitación en Taxqueña / ca. 1958.
38. Agencia National Rental Cars; Paseo de la Reforma / 1960. Fotografía: Antonio Attolini Lack.
39. Casa González en León, Guanajuato / 1965. Fotografía: Antonio Attolini Lack.
40. Perspectiva casa en Jardines del Pedregal / ca. 1957.
41. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec / 1968. Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
42. Casa Gálvez, Jardines del Pedregal / 1959.
43. Modalidad de *Planta libre*; Conjunto en Las Flores, Tlacopac / 1988. Fotografía: Alberto Moreno
44. Casa Fenton, Lomas de Chapultepec / 1968. Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
45. Casa Mateos, Jardines del Pedregal / 1963.
46. Planta casa davis, Jardines del Pedregal / 1958.
47. Casa Gálvez, Jardines del Pedregal / 1959.
48. Casa García Cornejo, Jardines del Pedregal / 1963. Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
49. Casa Méndez en Miguel Ángel de Quevedo # 227 / 1963 (hoy demolida). Fotografía: Antonio Attolini Lack.

50. Casa en Jardines del Pedregal / ca. 1959.
Fotografía: Antonio Attolini Lack.
51. Materiales constructivos; casa Gálvez, Jardines del Pedregal / 1959. Fotografía: Francisco Espinoza.
52. Materiales constructivos, casa Mateos; Jardines del Pedregal / 1963. Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
53. Características del Estilo Internacional; caseta de ventas,
Pedregal de San Ángel / 1960.
56. Parroquia en Tequisquiapan, Querétaro / 1971.
Fotografías: Antonio Attolini Lack.
57. Padre Manuel Arellano, pintor Nag Arnoldi, Padre Díaz de León,
Padre Pedro Corona, Alfredo García Attolini y Antonio Attolini Lack /
1965.
58. Planta; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.
59. Vista general interior con baldaquino; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968. Fotografía: Alberto Moreno.
60. Vista general del interior, Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.
61. Bancas; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.
Fotografía: Alberto Moreno.
62. Área de confesionarios, Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.
63. Vista interior con vitral frontal, altar, cruz, baldaquino, sagrario y pila bautismal; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal /1968.

Fotografía: Alberto Moreno.

64. Fachada Principal; Iglesia de la Santa Cruz del Pedregal / 1968.

Fotografía: Alberto Moreno.

65. Exterior; casa propia en Santiago # 153, San Jerónimo / 1970.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

66. Exterior; casa propia en Santiago # 153, San Jerónimo / 1970.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

67. Interiores; casa propia en Santiago # 153, San Jerónimo / 1970.

Fotografías: Antonio Attolini Lack.

68. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

70. Escalera; casa Bosco Attolini en Contreras / 2001.

71. Antonio Attolini en Guanajuato / 1980.

72. Rancho en Valle de Bravo / 1970.

73. Estancia; casa propia en San Jerónimo / 1972.

Fotografía: Alberto Moreno.

74. Planta de conjunto, casa propia en San Jerónimo / 1972.

75. Planta de Conjunto; Despacho de Arquitectos en Contreras / 1978.

76. Diseños artesanales / cenicero y botanero / 1993.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez / Diseño: Daniel Cruz.

77. Diseño de muebles / casa en Lerma, Estado de México /1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
78. Diseños de manijas; casa en San Jerónimo
/ 1981.
79. Diseños de manijas; casa en San Jerónimo / 1981.
80. Base para mesa ca. 1980.
81. Colorido regional / casa en Clavel # 14, San Jerónimo / 1989.
Fotografía: Alberto Moreno.
95. Maqueta, Centro de Convenciones de Oaxaca / 1993.
96. Cocina; casa en Meseta # 196, Jardines del Pedregal / 2003.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
97. Acceso a la cochera en Despacho de arquitectos en
Contreras / 1978. Fotografía: Alberto Moreno Guzmán.
98. Pasillo; Centro Lumen Av. Toluca / 1983.
Fotografía: Alberto Moreno.
99. Oficina privada; Despacho de arquitectos en
Contreras /1978.
100. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
101. Casa en San Ángel In / 1990. Fotografía: Alberto Moreno.
102. Croquis y perspectiva Papelería Lumen de Polanco
/ 1983.

103. Fachada frontal; Papelería Lumen de Polanco / 1983.
104. Croquis; Comedor para Ejecutivos de Bardahl / 1990.
105. Acceso; casa en Periférico Sur / 1994.
106. Terraza sala de T.V.; casa en Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografías: Claudia Lasso Jiménez.
107. Casa en construcción; Lerma, Estado de México / 1993.
Fotografía: Moisés Cedeño Rodríguez.
108. Casa en Clavel # 14, San Jerónimo / 1989.
109. Casa en San Ángel In / 1993.
Fotografías: Alberto Moreno.
110. Casa en Lerma, Estado de México /1993.
Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.
111. Casa en Lerma, Estado de México /1993.
Fotografía: Alberto Moreno.
112. Perspectiva de fuente para casa en San Ángel In / 1989.
113. Fuente; Rancho San Francisco; Desierto de los Leones / 1994.
Fotografías: Alberto Moreno.
114. Oficinas de Bardahl en Iztapalapa /1987.
Fotografía: Alberto Moreno.
115. Casa en San Ángel In / 1990.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

116. Aspecto del jardín; casa propia en San Jerónimo / 1972.

Fotografía: Alberto Moreno.

117. Casa en Lerma, Estado de México / 1993.

Foto: Claudia Lasso Jiménez.

118. Antonio Attolini en el rancho "La Trinidad", Santo Tomás Ajusco / 1965.

Fotografía familiar / ca. 2003.

119. Edificio de departamentos en Colonia Condesa / 2000.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

120. Acceso principal casa en Lerma, Estado de México / 1993.

121. Acceso casa Quintanilla, Lomas de Chapultepec / 2003.

Fotografías: Claudia Lasso Jiménez.

125. Casa en Olivar de los Padres / 1998.

Fotografía: Alberto Moreno.

126. Perspectiva de Acceso Monumental; Condominio Cuesta Bella en Querétaro / 1993. (Proyecto sin realizar)

127. Monasterio en San Luis Potosí / 1981.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

128. Barda; Iglesia de la Santa Cruz / 1970. Fotografía: Alberto Moreno.

129. Interior de la papelería Lumen Polanco / 1983.

Fotografía: Alberto Moreno.

130. Monasterio en San Luis Potosí / 1981.

Fotografía: Antonio Attolini Lack.

131. Comedor del despacho de arquitectos en Contreras / 1978.

Fotografía: Alberto Moreno.

132. Patio en vestíbulo; despacho de arquitectos / 1978;

Fotografía: Alberto Moreno.

133. Casa propia en San Jerónimo / 1972. Fotografía: Alberto Moreno.

134. Acceso al Despacho de arquitectos; San Nicolás Totolapan, Contreras / 1978. Fotografía: Alberto Moreno.

135. Puente interior; Casa en Jardines del Pedregal / 1993.

136. Casa en Lomas de Chapultepec / 2001.

137. Desierto de Samalayuca, Chihuahua.

138. Privado en Despacho de arquitectos, Contreras 1978.

139. Casa en Lomas Hipódromo / 1977.

140. Fachada principal; casa en Tlacopac, San Ángel / 1987.

141. Casa en Calle del Árbol, San Ángel / 2005.

Planta de Conjunto; Fachada y Perspectiva.

142. Departamento en Colonia Condesa / 2000.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

143. Casa en Pedregal de San Ángel / 2004.

Fotografía: Claudia Lasso Jiménez.

144. Fachadas diversas; casa en Pedregal de San Ángel / 2004.
Fotografías: Alberto Moreno.

146. Varios diseños de candelabros / ca. 2001.

147. Comedor para ejecutivos de Bardahl (interiores) / 1990.

148. Casa en Pedregal de Ángel / 2004.

Fotografías: Alberto Moreno.

149. Estancia y comedor; Casa en Pedregal de Ángel / 2004.

Fotografías: Alberto Moreno

151. Proyecto para la Calle de Génova, Zona Rosa / 1971.

152. Perspectiva; Casa de la Cultura en Coyoacán
/ 1989-1990.

153. Perspectiva Plaza del Carmen, San Ángel / 1991.

154. Croquis de Kiosko para el Proyecto “Cuesta Bella”
en Querétaro / 1993.

155. Perspectiva de Kiosko para el Proyecto “Cuesta
Bella”
en Querétaro / 1993.

156. Perspectiva de catedral para la Diócesis de Tijuana /
2004. Autor: Armando Ruíz Morales.

157. Planta de conjunto de catedral para la Diócesis de
Tijuana / 2004.

158. Fachadas catedral para la Diócesis de Tijuana /
2004.