

# Tipología de casa estudio para pintor

## Modernidad arquitectónica en México en el siglo XX

Tesis teórica que para obtener el título de  
Arquitecto  
presenta:

RODRIGO MAZARI ARMIDA  
309501905

Sinodales

Arq. Mariano del Cueto Ruiz Funes  
Arq. Carmen Huesca Rodríguez  
Dr. Juan Ignacio del Cueto Ruiz Funes

UNAM  
Facultad de Arquitectura  
Taller Max Cetto



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2017



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.



A mis papás



# Índice

Introducción	7
Objetivos	9
Parte I. La modernidad arquitectónica	
I.I. Antecedentes de la modernidad en Europa	13
Vanguardias del arte	15
I.II. Antecedentes de la modernidad en México	
I.II.I. Arquitectura	29
I.II.II. Pintura	37
Parte II. La tipología de la casa estudio para un pintor	
II.I. Introducción a la tipología de la casa estudio para un pintor	47
II.II. Antecedentes: casa estudio Amédée Ozenfant. Le Corbusier. 1922	57
II.II.I. Planos	63
Parte III. Casos de estudio	
III.I. Metodología	75
III.II. Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Juan O´Gorman. 1932	77
III.II.I. Planos	95
III.II.II. Análisis espacial	109
III.III. Casa estudio José Clemente Orozco. Luis Barragán. 1939-1940	133
III.III.I. Planos	147
III.III.II. Análisis espacial	157
III.IV. Casa estudio Rufino Tamayo. Max Cetto. 1949	179
III.IV.I. Planos	193
III.IV.II. Análisis espacial	205
III.V. Casa estudio Pedro Coronel. Andrés Casillas. 1968	229
III.V.I. Planos	243
III.V.II. Análisis espacial	257
Reflexión final	285
Índice de imágenes	289
Bibliografía	299



# Introducción

La presente tesis busca estudiar los cambios en la arquitectura a través de la modernidad del siglo XX en México, tomando como objeto de estudio la tipología de la casa estudio para un pintor.

La investigación se divide en tres partes: la primera, *la modernidad arquitectónica*, aborda los antecedentes y el desarrollo de la modernidad tanto en la pintura como en la arquitectura, primero en Europa y posteriormente en México, buscando acercar al lector a la comprensión de la modernidad tal como se entiende en este trabajo.

En la segunda sección, *La tipología de la casa estudio para un pintor*, se analiza dicha tipología y se definen los elementos y particularidades que la componen.

Se busca que el lector comprenda la riqueza de esta tipología a partir de la relación que ésta implica entre los artistas y los arquitectos en distintas épocas así como por sus requerimientos espaciales específicos.

La casa estudio Ozenfant (1922) de Le Corbusier es analizada en esta sección como antecedente para en el capítulo siguiente proceder al análisis de los casos de estudio seleccionados para esta investigación.

La tercera parte, *Casos de estudio*, es el eje de la investigación en la cual se analizan los siguientes cuatro casas estudio para pintores construidas a lo largo del siglo XX en México:

- Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Juan O´Gorman. 1932
- Casa estudio José Clemente Orozco. Luis Barragán. 1939-1940
- Casa estudio Rufino Tamayo. Max Cetto. 1949
- Casa estudio Pedro Coronel. Andrés Casillas. 1968

Para el estudio de las obras se analizará el contexto en el que se construyeron estudiando la relación entre los autores de las obras y los pintores. Asimismo se ofrece un análisis de la composición espacial de las obras. Como apoyo gráfico se redibujaron los planos y se realizaron diagramas para un mejor entendimiento de estas.

Parte importante de esta tesis es promover la conservación del patrimonio arquitectónico del siglo XX a través de la documentación, proponiendo que se puedan conservar más obras de esta manera.



# Objetivos

- Entender los antecedentes de la modernidad arquitectónica para poder acercarnos al desarrollo de este periodo en México.
- Estudiar los cambios que sufrió la arquitectura a través de la modernidad durante el siglo XX en México.
- Analizar la tipología de la casa estudio para un pintor.
- Entender la relación arquitecto-pintor y como resultado, arquitectura-pintura a lo largo de la modernidad.
- Documentar los cuatro casos de estudio como una manera de conservar el patrimonio arquitectónico del siglo XX.
- Comparar la manera en la que se resolvió el programa de la tipología de la casa estudio para pintor a lo largo de la modernidad.



# Parte I

## La modernidad arquitectónica



# I.I. Antecedentes de la modernidad en Europa

La modernidad en la arquitectura se desarrolla sin duda en Europa, pero la fecha en la que inicia varía mucho dependiendo del autor, ya que algunos afirman que comienza desde el renacimiento en Italia y algunos otros la ubican a mediados del siglo XVIII o principios del XIX. En este caso vamos a considerar la fecha determinada por E.H. Gombrich, quien escribe en *La historia del arte* que hacia 1789, año en que inicia la revolución francesa, "Los artistas se dan cuenta de los estilos y empiezan a experimentar, creando movimientos que generalmente se expresan en -ismos"<sup>1</sup> A partir de este punto se desarrolla la modernidad en la arquitectura que deriva de estos movimientos artísticos.

La fecha que determina Gombrich es adecuada, ya que a partir de ese momento las artes, incluida la arquitectura, evolucionan rápidamente debido a que se cuestionan los estilos del pasado e inicia la búsqueda por uno nuevo que rompa con la tradición y de esta manera represente una época. Por otro lado, es a partir de este momento que se empiezan a utilizar los materiales que la revolución industrial trajo consigo, particularmente el uso del hierro y el concreto como estructura a manera de esqueleto y el vidrio en grandes paneles como piel.

Hay que aclarar que no toda la arquitectura desarrollada desde esta fecha ha sido moderna, por lo que a continuación se desarrollarán las características que definen a la modernidad.

## CARACTERÍSTICAS DE LA MODERNIDAD

Para determinar las características de la modernidad arquitectónica, se tomó como referencia el texto de Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana: Precedentes y desarrollo*<sup>2</sup>, en este texto se define la modernidad con los siguientes conceptos:

- Simplificación de formas.

Este punto se refiere a la definición formal de la arquitectura.

En la modernidad las composiciones están conformadas por líneas rectas, superficies planas y volúmenes paralelepípedos en su mayoría.

- Ausencia de ornamento.

La arquitectura de la modernidad busca honestidad, expresando con sinceridad su composición, así como los materiales con que está construida y la estructura que la sostiene, buscando la mayor

1 Gombrich, E.H., *The story of art*, pocket edition, Phaidon, Londres, 2014. P. 369

2 Katzman, Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana: Precedentes y desarrollo*, INAH, SEP, México, 1964.

simplicidad posible.

- Renuncia a la composición clásica.

La manera en la que son diseñados los edificios en la modernidad se aleja de la rigidez simétrica de las composiciones clásicas, buscando más bien balance en la asimetría, con composiciones dinámicas que se compensan con ritmos y movimientos en las partes opuestas.

- Aplicación de nuevas tecnologías.

La modernidad encontró en los nuevos materiales bondades que permitieron llevar a la arquitectura más adelante. Hay que entender que además de utilizar las nuevas tecnologías, la modernidad expresa la manera en la que está construida.

- Influencia de las vanguardias del arte.

Este punto se tocará más a detalle posteriormente.

Además de las características determinadas por Katzman es importante incluir lo que menciona Kenneth Frampton en la introducción de su libro *Historia crítica de la arquitectura moderna*:

- "La expresión reside, casi por completo, en componentes secundarios de servicio, tales como rampas, escaleras, elevadores, chimeneas, ductos y puentes [...] La reducción de toda la expresión al proceso de fabricación"<sup>3</sup>

Basados en las características definidas anteriormente, podemos afirmar que la modernidad en la arquitectura no es un estilo con una estética propia, más bien, la podemos entender como un conjunto de conceptos con los cuales se pueden desarrollar distintas expresiones, logrando una diversidad de obras que se pueden agrupar bajo una misma idea que podríamos considerar que es buscar una nueva expresión que se aleje de las composiciones clásicas. Le Corbusier lo menciona en *Hacia una arquitectura*: "Muchas reacciones diferentes, variaciones entre los individuos, a pesar de la unidad que da el ritmo y el equilibrio. Entonces alcanzamos la grandiosa diversidad encontrada en las grandes épocas, una diversidad que resulta de una arquitectura de principios y no de un juego de decoraciones"<sup>4</sup>

A través de la experimentación, los arquitectos, al igual que los pintores modernos,

3 Frampton, Kenneth, *Modern architecture, a critical history*, Thames and Hudson, Londres, 1980. P.. 9-10.

4 Le Corbusier, *Towards a new architecture*, traducción de la 13ª edición francesa por Frederick Etchells, Dover Publications Inc., Nueva York, 1986. P. 51.

han buscado desarrollar su obra basándose en una serie de principios con los cuales se han logrado variadas expresiones formales que podemos agrupar gracias a esta base ideológica.

Tanto la arquitectura como la pintura modernas no cambian los elementos con los que son creadas las obras, sino que cambian la manera en la que se componen y los medios con los que se construye, apoyándose en las nuevas tecnologías que permiten experimentar con nuevas búsquedas espaciales y nuevas maneras de componer tanto bidimensionalmente como tridimensionalmente.

La arquitectura moderna se sigue componiendo con los elementos de la arquitectura clásica: muros, columnas, losas, vanos, "luz y sombra, muros y espacio", según Le Corbusier. De la misma manera la pintura se compone con los elementos de la pintura clásicas: lienzos, pintura, ilusión de espacio a través de planos y color.

Si bien el funcionalismo- racionalismo (de los cuales derivan en movimiento moderno y estilo internacional) es el punto de partida de la modernidad, sería incorrecto entender la modernidad únicamente como el funcionalismo-racionalismo, ya que esta manera de concebir la arquitectura es una de las posibles expresiones que se pueden alcanzar siguiendo los principios de la modernidad. Podemos entenderlo mejor como una base sobre la cual se empiezan a desarrollar variantes utilizando los mismos principios, pero consiguiendo diferentes expresiones formales.

### Las vanguardias del arte

Las vanguardias del arte tienen una relación directa con la arquitectura de la modernidad, por lo tanto me permitiré ahondar más en esta característica que afecta la modernidad en la arquitectura. Ya que el objeto de estudio es la tipología de la casa estudio para un pintor, se profundizará en las vanguardias de la pintura y su relación con la arquitectura en diferentes periodos históricos desde mediados del siglo XVIII hasta el siglo XX.

Entendemos las vanguardias del arte como aquellos movimientos en el arte en los que se rompe con la tradición. Se tratarán específicamente las vanguardias en la pintura ya que podemos afirmar que generalmente los pintores son vanguardistas antes que los arquitectos, según Le Corbusier: "El arquitecto y el ingeniero trabajan con el dinero de otras personas. El artista, en cambio, especialmente el pintor, es libre"<sup>5</sup>

Se tocarán los aspectos formales de las vanguardias más que su discurso, ya que esto

fue lo que más influenció a la producción arquitectónica según Renato de Fusco<sup>6</sup>, de igual manera no se entrará en detalle en cada vanguardia, ya que para efectos de este documento estas servirán únicamente como base para entender la modernidad en la arquitectura.

En los antecedentes de las vanguardias de la pintura, al igual que en los primeros experimentos que llevaron a la modernidad en la arquitectura, los autores recurren a la tradición para la composición formal, pero experimentan para lograr resultados diferentes a lo existente.

A mediados del siglo XIX, a la par que el Palacio de Cristal (1851) de Joseph Paxton, en el cual la composición sigue haciendo referencia al orden clásico, utilizando formas que se extraen de la arquitectura de la antigüedad como los arcos de medio punto y buscando la simetría en la volumetría se desarrolla un primer rompimiento con la pintura realista: el impresionismo. Al igual que el Palacio de Cristal se aproxima a la manera clásica de composición, el impresionismo sigue utilizando los colores de manera literal y la perspectiva tradicional para representar el espacio, sin embargo cambia la manera de representar la realidad, sustituyendo el detalle que se buscaba

<sup>6</sup> De Fusco, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1992. P. 220.



fig.1

Palacio de Cristal, Joseph Paxton, 1851. Londres.



fig. 2

Houses of Parliament on fire, J.M. W. Turner, 1834.

en las obras clásicas por pinceladas más sueltas que dan la impresión de las escenas representadas. En esta época la pintura se empieza a preocupar por representar la atmósfera de los espacios, buscando dar una temporalidad definida, en la cual se sienta el espacio como es en realidad, sin preocuparse por los cánones de la pintura clásica.

En el caso de la arquitectura, se sigue componiendo en la manera clásica, buscando la simetría y las referencias a la arquitectura histórica, pero se sustituye la masividad de las antiguas construcciones por una nueva tectónica, lograda a través de la expresión de los materiales industriales, utilizando el hierro forjado como estructura aparente (a manera de huesos) y las grandes láminas de cristal para cubrir el espacio (a manera de piel).

Más adelante, hacia finales del siglo XIX, el postimpresionismo busca desarrollar sus obras con un nuevo método de composición, en el cual el color tiene valor más allá de únicamente representar la naturaleza y la composición se balancea a través de la aplicación de la pintura con diferentes ritmos, texturas y colores, no solamente a través de los elementos que se representan.

Dentro del postimpresionismo nos es relevante la figura de Paul Cézanne ya que



fig. 3

Mont Ste. Victoire, Paul Cézanne, 1904-1906

buscaba una nueva manera de representar los objetos, dejando de lado la perspectiva clásica y sustituyéndola con una nueva forma de representación del espacio a través de composiciones basadas únicamente en formas geométricas balanceadas a través del color.

En la arquitectura se desarrolla el Art Nouveau, que busca expresar la manera en la que están construidas las obras, pero utilizando los elementos constructivos como decoración, además de integrar las artes como parte esencial de la arquitectura. Con este movimiento se rompe la tradición clasicista de la simetría y se empieza a buscar una nueva concepción espacial que busca una dinámica que permitiera a los usuarios experimentar nuevas sensaciones que la arquitectura no había permitido anteriormente debido a su rigidez.

En los primeros años del siglo XX se empezaron a desarrollar las vanguardias en la pintura, derivadas de las experiencias del impresionismo y el postimpresionismo. Estas nuevas vanguardias se alejaban de todos los métodos de composición y de representación históricos, sin embargo los materiales de sus obras siguen siendo los mismos que se habían utilizado desde el renacimiento.

Uno de los objetivos principales de éstas vanguardias es, según Peter Bürger<sup>7</sup>, devolver a la gente el arte que había pertenecido a las clases con poder desde el Renacimiento. Las vanguardias buscan dar un nuevo sentido al arte, no siendo únicamente arte por el arte, sino que se acerca al pueblo e intenta transmitir una realidad que representa a una época.

De las vanguardias de principios del siglo XX habría que destacar algunas por su gran influencia en la arquitectura de la modernidad: el cubismo<sup>8</sup>, el constructivismo, el neoplasticismo, el futurismo, el expresionismo, el suprematismo y el purismo tuvieron una gran repercusión en la estética y las ideologías de la modernidad en la arquitectura, ya que tomando como base los principios que estos grupos artísticos plantearon se cuestionaron los valores estéticos de la arquitectura clásica. A continuación se describirán brevemente las vanguardias mencionadas.

- Cubismo.

El cubismo rompió con la manera tradicional de representar los objetos, ya que buscó representarlos a través de estructuras geométricas, desintegrando en caras o volúmenes los objetos a tratar. De igual manera se experimentó con la manera de ver

7 Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1974.

8 Bürger no considera al cubismo como una vanguardia, ya que solamente cuestiona la manera de representación sin tener una postura social de oposición al arte burgués.

los objetos para obtener vistas más dinámicas y crear composiciones en las que los objetos se pudieran observar en toda su magnitud.

- Constructivismo y suprematismo<sup>9</sup>

La intención de las vanguardias soviéticas era expresar la sensibilidad pura, buscando que sus obras tocaran a las personas, dejando a un lado el arte por el arte. Podemos distinguir el constructivismo del suprematismo en la manera de representar este deseo por acercarse al pueblo. Mientras que el constructivismo buscaba expresar a través de la técnica de la nueva era en la que se estaba viviendo e intentaba acercarse al público a través de medios de comunicación masiva como podrían ser carteles y propaganda política, el suprematismo buscaba elevar al hombre a través de las artes visuales en formatos más tradicionales. Es decir, que aunque el resultado de las obras de ambas vanguardias soviéticas es distinto, la concepción es similar, ya que el constructivismo se acerca a la manera de hacer, mientras que el suprematismo busca una nueva expresión que pone en duda los valores de la pintura tradicional.

-Neoplasticismo.

Esta vanguardia busca una abstracción formal a través de composiciones ortogonales formadas por planos de colores primarios, blanco y gris junto con líneas negras. El neoplasticismo se aplicó en muchas disciplinas, desde la pintura hasta la arquitectura y el diseño industrial.

- Futurismo.

El futurismo busca representar la nueva era que se vivía, donde la velocidad y las máquinas dictan la estética.

- Expresionismo.

El expresionismo busca, más allá de representar un objeto, expresar a través de las pinturas los sentimientos del artista respecto a algún tema. Esta vanguardia se practicó tanto que llegó a todos los ámbitos de la cultura, y se puede decir que muchas de las vanguardias derivan en expresionismos.

-Purismo.

Esta vanguardia fue ideada por Le Corbusier y Amédée Ozenfant como una manera de oposición al cubismo, ya que decían que se había vuelto decorativo y perdía fuerza. La estética del purismo busca representar objetos cotidianos utilizando formas que derivan de la estética de las máquinas, formas puras.

La primera guerra mundial sirve como un parteaguas en el desarrollo de las vanguardias, ya que después de ésta el desarrollo de las nuevas tendencias tanto del

<sup>9</sup> Estas dos vanguardias se han ubicado en un mismo apartado por su similitud ideológica.

# Tabla 1. Vanguardias del arte y la arquitectura en Europa



Cubismo



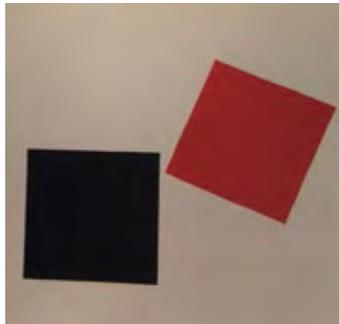
Futurismo



Constructivismo



Purismo



Suprematismo



Neoplasticismo



Expresionismo



Berlage



Perret



Behrens



Wagner

1-Mujer con mandolina, Pablo Picasso, 1910. 2-Desnudo descendiendo la escalera, Marcel Duchamp, 1912. 3-Electricidad para todo el país, Gustav Klutsis, 1920. 4-Linterna y frijol, Charles Edouard Jeanneret, 1920. 5-Sobre 2 cuadrados, El Lissitzky, 1922. 6-Composición, Piet Mondrian, 1929. 7-Improvisación de un sueño, Wassily Kandinsky, 1913. 8-Edificio De Nederlanden, H.P. Berlage, 1895. 9-Garage de la Rue de Ponthieu, Auguste Perret, 1906-1910. 10-Crematorio Hagen Delstern, Peter Behrens, 1906-1907. 11-Casa Wagner II, Otto Wagner, 1912-1913.

arte como de la arquitectura llega a su máxima expresión.

La arquitectura del movimiento moderno nace en esta época, en la que se desarrollan las características de lo que posteriormente llamarían el "Estilo internacional" Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. Según Johnson y Hitchcock los precursores del estilo internacional y sus mayores aportaciones son:<sup>10</sup>

- Peter Behrens: sustitución de la masa por el volumen
- Otto Wagner: utilización de superficies planas, síntesis de la decoración, ligereza
- H. Petrus Berlage: expresión honesta de los materiales
- Auguste Perret: "ferroconcreto" como esqueleto y muros como pantallas

Después del desarrollo de manera independiente de las aportaciones mencionadas anteriormente, un grupo de jóvenes arquitectos compuesto por Walter Gropius, J. J. P. Oud, Le Corbusier y Mies van der Rohe, influenciados por sus maestros y la cúspide del desarrollo de las vanguardias del arte, lograron desarrollar un nuevo estilo que recibió el nombre del "Estilo internacional" gracias a la exposición organizada por Hitchcock y Johnson en el MoMA de Nueva York en la que se exponían obras de muchos autores y países.

Una vez que se categorizó la arquitectura moderna como un estilo y llega a prácticamente todo el mundo se empieza a buscar una expresión propia que integrara este nuevo estilo junto con la utilización de materiales locales, haciendo referencia a las condiciones históricas e intentando arraigar las obras al sitio. Los países que más buscaron esta práctica fueron aquellos que habían recibido la arquitectura internacional como una imposición que llegaba del extranjero y no habían tenido un desarrollo propio de la arquitectura moderna sino que vivían bajo la influencia de países potencia. Tal fue el caso de México, Finlandia y de Brasil, que pusieron a prueba las ideas del movimiento moderno y las asimilaron con prácticas locales.

A continuación se presenta una tabla con los puntos más relevantes de las vanguardias en la pintura y en la arquitectura que se va dando de manera paralela. Esta información se complementa con un par de líneas del tiempo en las cuales se puede observar como evolucionaron el arte y la arquitectura desde 1870 hasta 1930.

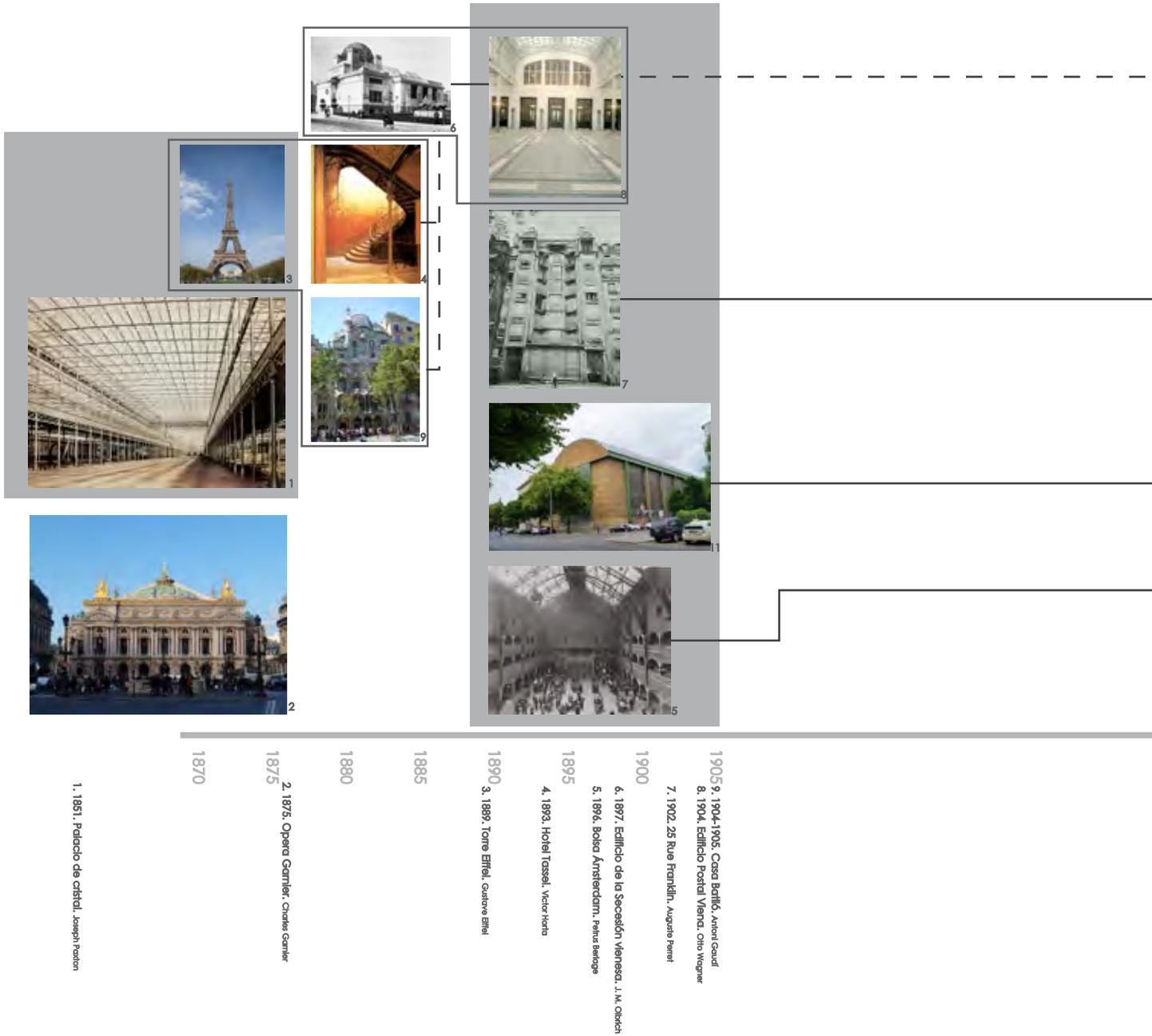
10 Hitchcock, Henry-Russell, Philip Johnson, *The international style*, The Norton library, tercera edición, 1960. P. 40-41

## Tabla 2. Desarrollo de la pintura y la arquitectura moderna

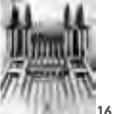
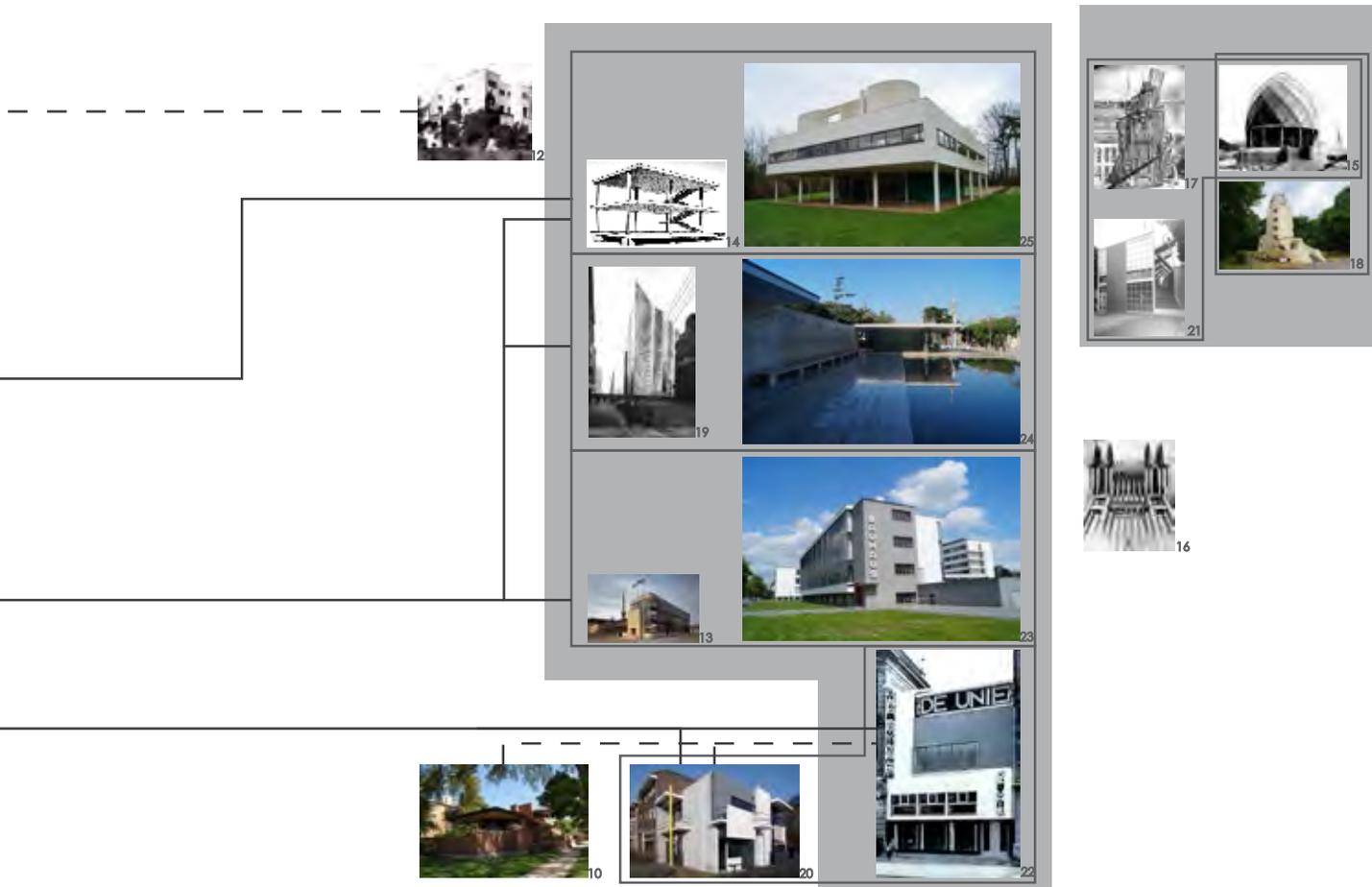
	Pintura	Arquitectura
Mediados siglo XIX	<p><b>Impresionismo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Composición clásica</li> <li>- Búsqueda de atmósferas</li> <li>- Búsqueda de nueva espacialidad a través del manejo de la luz y el color</li> </ul>	<p><b>Arquitectura de hierro</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Composición clásica</li> <li>- Sustitución de materiales clásicos por modernos. Mampostería por hierro y vidrio</li> </ul>
Finales siglo XIX	<p><b>Post impresionismo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Color tiene valor expresivo además de representativo</li> <li>- Se aleja de la composición clásica</li> <li>Cézanne</li> <li>- Nueva manera de composición con formas geométricas</li> <li>- Balance a través del color</li> </ul>	<p><b>Art Nouveau</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asimetría</li> <li>- Espacio dinámico</li> <li>- Valor estético a elementos funcionales y estructurales</li> <li>- Uso de nuevos materiales</li> </ul>
Principios siglo XX	<p><b>Vanguardias del siglo XX</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ruptura con el pasado</li> <li>- Búsqueda de una nueva espacialidad</li> <li>- Expresión de una nueva sociedad: máquina, velocidad, pureza</li> <li>- Línea recta, superficie plana, volumen paralelepedo</li> <li>- Se ponen en duda los valores de la pintura tradicional</li> </ul>	<p><b>Movimiento moderno</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ruptura con el pasado</li> <li>- Búsqueda de una nueva espacialidad</li> <li>-Funcionalismo</li> <li>- Racionalismo</li> <li>- Expresión de una nueva sociedad: máquina, velocidad</li> <li>- Línea recta, superficie plana, volumen paralelepedo</li> </ul>



# Línea del tiempo 1. Antecedentes e inicio de la



# modernidad arquitectónica en Europa



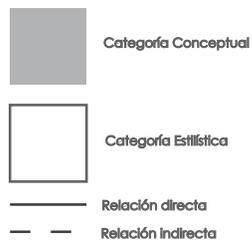
- 1910
  - 11. 1908-1909, Fábrica AEG, Peter Behrens
  - 10. 1907-1909, Casa Robble, Frank Lloyd Wright
- 1915
  - 16. 1914, Aeropuerto y estación de tren, A. Sant'Elia
  - 15. 1914, Pabellón de cristal, Bruno Taut
  - 14. 1914, Maison Dom-ino, Le Corbusier
  - 13. 1911-1913, Fábrica Fogos, Walter Gropius
  - 12. 1910, Villa Stijler, Adalozs

- 1920
  - 19. 1921, Edificio en Fichtelstrasse, Mies Van der Rohe
  - 18. 1921, Einsteinium, Erich Mendelsohn
  - 17. 1918, Monumento a la 3ª Internacional, V. Talin

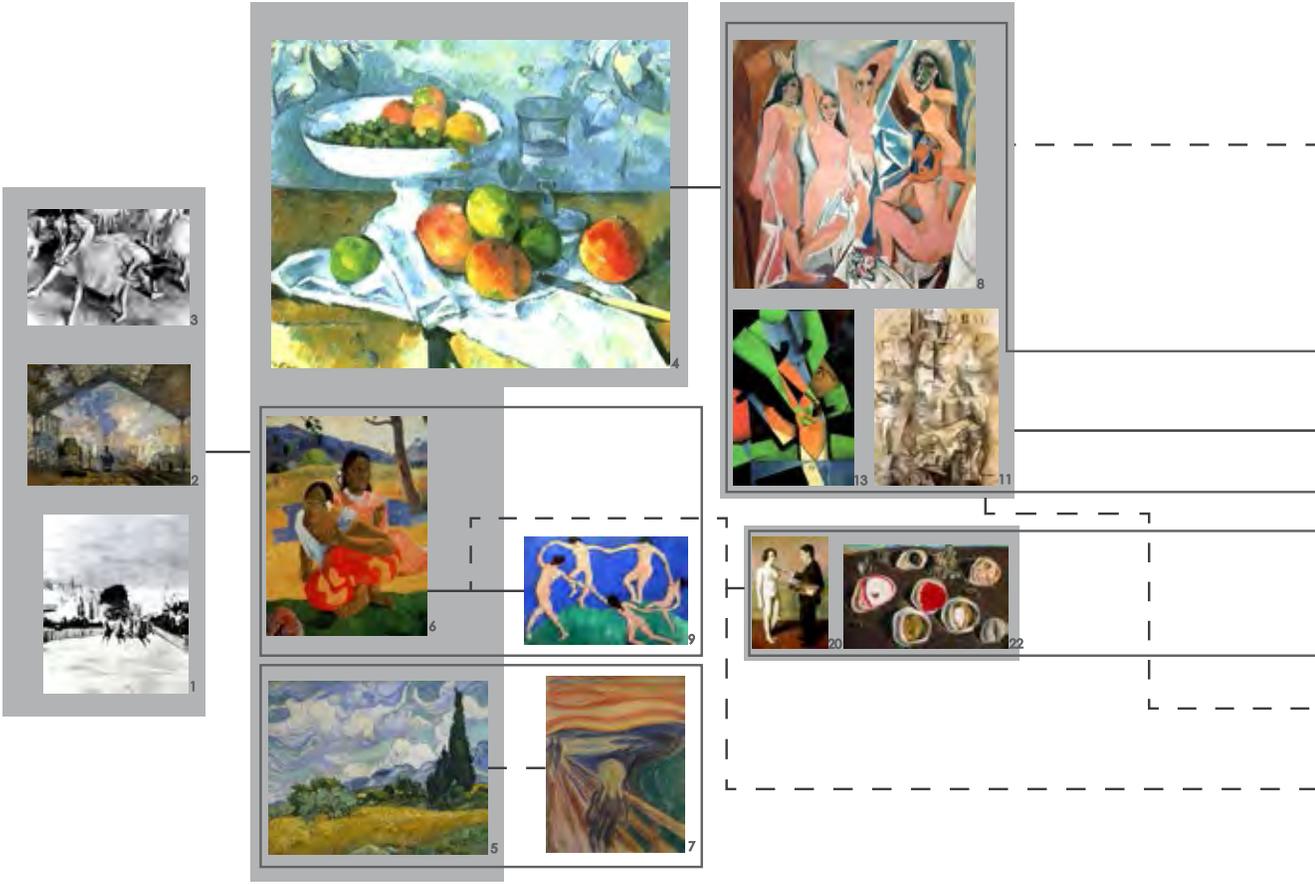
- 1925
  - 21. 1925, Pabellón URSS, Konstantin Melnikov
  - 20. 1923-1924, Casa Schröder, Gerrit Rietveld

- 1930
  - 25. 1931, Villa Savoye, Le Corbusier
  - 24. 1929, Pabellón de Barcelona, Mies Van der Rohe

1935

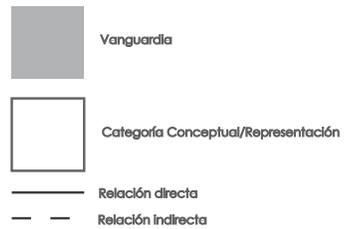
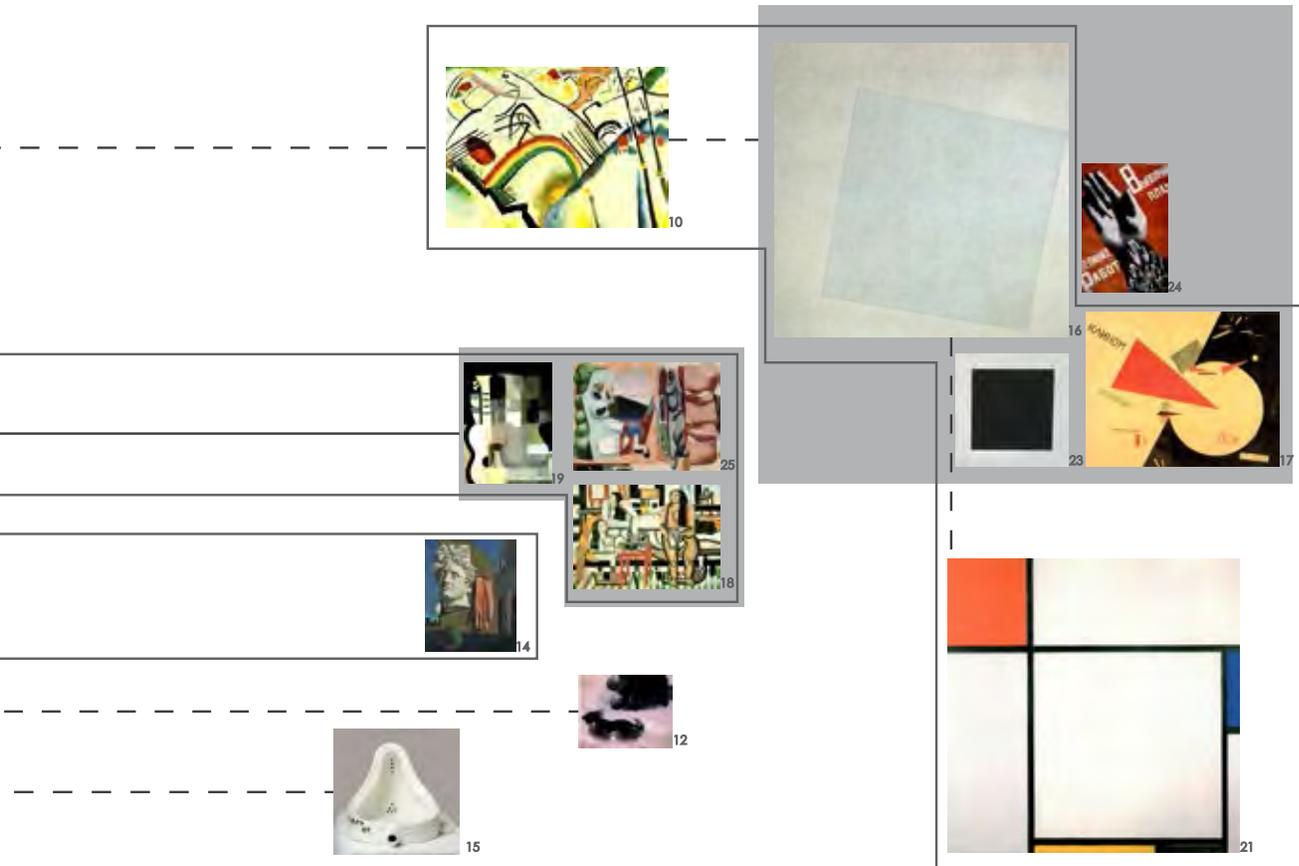


# Línea del tiempo 2. Antecedentes e inicio de la



- 1870
- 1875
- 1880
  - 1. 1865, Carreras en Longchamp, Edward Monet
  - 2. 1877, Gare St. Lazare, Claude Monet
  - 3. 1877, Ballerinas, Edgar Degas
- 1885
  - 4. 1882, Naturaleza Muerta, Paul Cézanne
- 1890
  - 5. 1889, Campo con Cipreses, Vincent van Gogh
- 1895
  - 7. 1895, El grillo, Edward Munch
- 1900
  - 6. 1892, Nefes Fata İpekpo, Paul Gauguin
- 1905
  - 8. 1907, Las damiselas de Avignon, Pablo Picasso
  - 9. 1913, El fumador, Juan Ots
  - 10. 1910, Cosmoca, Wassily Kandinsky
  - 11. 1912, El portugués, Giorgio de Chirico
  - 12. 1912, Dinerismo, Giacomo Balla
  - 13. 1913, El bailarín, Wassily Kandinsky
  - 14. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 15. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 16. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 17. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 18. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 19. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 20. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 21. 1910, La danza, Henri Matisse
  - 22. 1910, La danza, Henri Matisse

# modernidad en la pintura en Europa



- 1935
25. 1931. Ritmo armónico. Le Corbusier
- 1930
24. 1930. Tíndaloadores. Gustav Kautz  
 23. 1929. Negro sobre blanco. Kazimir Malevich  
 22. 1929. El reflejamiento del deseo. Salvador Dalí  
 21. 1929. Composición. Piet Mondrian  
 20. 1928. Intimando lo imposible. René Magritte
- 1925
19. 1922. Accordes. Amédée Ozenfant  
 18. 1921. El gran desayuno. Fernand Léger  
 17. 1920. Los blancos con los rojos. El Lissitzky
- 1920
16. 1919. Blanca sobre blanco. Kazimir Malevich  
 15. 1917. La fuente. Marcel Duchamp
- 1915/14. 1914. La canción de amor. Gregorio de Cieza



# I.II. Antecedentes de la modernidad en México

## I.II.I. Arquitectura

Para entender las distintas expresiones de la modernidad que se dan en la arquitectura mexicana del siglo XX es importante entender, a manera de antecedente lo que se había construido hasta el momento en nuestro país.

Hay que destacar que los estilos que se tocarán a continuación se desarrollan paralelamente y en ocasiones surgieron a la par de la modernidad.

La modernidad en la arquitectura en México se alcanza después de la revolución mexicana como una respuesta a la búsqueda de una identidad nacional. Previo a ésta, la influencia europeizante impuesta por Porfirio Díaz marcó la pauta de la arquitectura del país, resultando en un eclecticismo exótico<sup>11</sup> conformado por la suma de los estilos europeos, especialmente franceses y la arquitectura prehispánica y colonial de México.

Es importante señalar que las construcciones de gran tamaño e importancia contaban con tecnología europea, es decir estructuras de hierro forjado, las cuales podían ser decoradas al gusto del arquitecto, que en muchas ocasiones también era extranjero, resultando en una gran variedad de expresiones formales.

11 Término utilizado por Israel Katzman en *Op. cit.* La arquitectura contemporánea mexicana...



fig.4

Construcción del Gran Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, Adamo Boari y Federico Mariscal, 1904-1934.

Dentro de este eclecticismo podemos encontrar ejemplos tan diversos como el del Gran Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes (1904-1934) el cual fue diseñado originalmente por Adamo Boari y posteriormente terminado por Federico Mariscal. En éste podemos observar influencias de la arquitectura francesa del siglo XIX así como mezclas de Art decó, Art Nouveau y diseños con referencia a imágenes prehispánicas.

Otro ejemplo de *eclecticismo exótico* es el quiosco de Santa María la Ribera, el cual fue diseñado por el Ingeniero Ramón Ibarrola en 1904 para la exposición internacional de Missouri. En éste podemos encontrar elementos clásicos como arcos peraltados y una cúpula de medio punto así como una composición a manera de arco del triunfo que se complementan con decoraciones moriscas y símbolos de la república, tales como el águila y los medallones con el escudo nacional.

Un ejemplo muy interesante de la arquitectura del Porfiriato es el pabellón de la Exposición Mundial de 1889 en París, el cual fue diseñado por el Arquitecto Antonio M. Anza y el Arqueólogo Antonio Peñafiel, quienes lograron un edificio que representaba el pasado prehispánico en el exterior y en el interior estaba decorado a la manera francesa, con una estructura de hierro aparente y una gran cubierta de cristal que representaban a México como un país de avanzada, pero con una gran carga histórica.

La arquitectura residencial del Porfiriato también fue concebida de manera ecléctica, importando formas y estilos europeos e integrándolos con composiciones neocoloniales y materiales locales.

Después de la Revolución, la arquitectura, al igual que las otras artes, buscaron una identidad nacional que sirviera para identificar los nuevos ideales propuestos por ésta. Esta nueva identidad resultó en una arquitectura nacionalista, la cual buscaba en las formas del pasado para reivindicar el ideal de la nación que se había roto con el Porfiriato, entendiendo que las formas del pasado prehispánico y colonial eran la verdadera historia de México, que se había interrumpido por el Imperio de Maximiliano y el Porfiriato. Esta búsqueda en la historia nacional resultó, al igual que en el Porfiriato, en una mezcla de estilos muy particular, entre los que podemos destacar el neoindigenismo y el neocolonial. El primero, como su nombre lo dice, busca en el pasado prehispánico la verdadera identidad nacional, mientras que el último busca en el pasado colonial la imagen de México.

Como ejemplo del neoindigenismo podemos destacar el pabellón para la exposición iberoamericana de Sevilla de 1926 diseñado por el Arquitecto Manuel Amábilis, en el cual se pueden observar, al igual que en el pabellón de 1889, referencias



1

fig. 5



2

fig. 6



3

fig. 7



4

fig. 8

1y 2- Exterior e interior del pabellón para la Exposición Mundial de 1889, Arq. Antonio M. Anza y Arql. Antonio Peñafiel, 1889. Paris, Francia. 3. Quiosco de Santa María la Ribera, Ing. Ramón Ibarrola, 1904. 4. Pabellón para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, Arq. Manuel Amábilis, 1926. Sevilla, España.

estéticas directas al pasado prehispánico, integrándolo a un edificio que responde a necesidades modernas. A diferencia del pabellón de 1889 en éste ya no se busca una imagen europeizante al interior, sino que se integra una imagen nacionalista completamente.

Del neocolonial podemos destacar la Escuela Benito Juárez construida en 1923 por el Arquitecto Carlos Obregón Santacilia, la cual responde a un programa moderno de educación pero retoma formas del pasado colonial así como materiales que nos remiten a esta arquitectura. Destacan el uso de arcos decorados con cantera, los tejados de teja y los florones utilizados como decoración en las esquinas.

Posteriormente el mismo Obregón Santacilia proyectaría la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública entre 1925-1926, en la cual podemos observar una síntesis que se acerca a la modernidad que llegaba a México a través de publicaciones internacionales de arquitectura. En este edificio se distinguen volúmenes más claros y una reducción considerable de elementos decorativos, buscando que la expresión del edificio fuera determinada por su volumetría y su materialidad.

En la transición entre la arquitectura neocolonial y la arquitectura moderna es muy importante mencionar a José Villagrán García, ya que en el Estadio Nacional de 1924



fig. 9

Escuela Benito Juárez, Carlos Obregón Santacilia, 1923.



fig. 10

Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública, Carlos Obregón Santacilia, 1925-1926.

podemos ver el primer edificio en México que busca la estética de la funcionalidad sobre la decoración con elementos añadidos, lo cual nos acerca a la arquitectura moderna que posteriormente, entre 1927-1929 Villagrán lograría de manera contundente en el Hospital para tuberculosos de Huipulco, dando inicio al desarrollo de la modernidad arquitectónica en México.

Después de las obras de Villagrán, sería su alumno Juan O´Gorman quien se acercaría a una manera ultrafuncionalista de concebir la arquitectura, dando inicio a su carrera con su casa en la calle de Palmas en 1929.

A continuación se presenta una línea del tiempo que ejemplifica y relaciona las diferentes arquitecturas que se realizaron en México desde 1870 hasta 1930.



fig.11

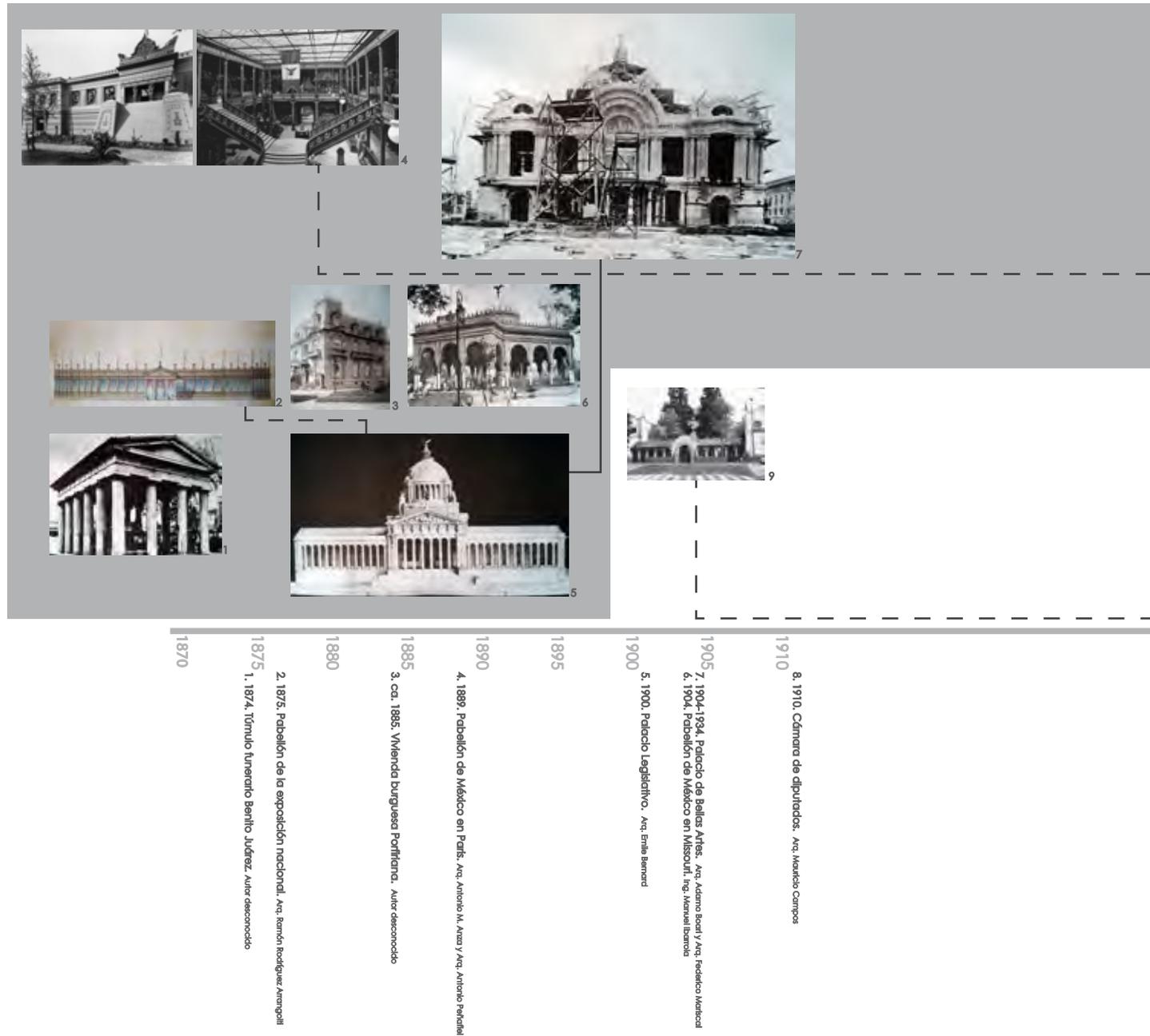
Estadio nacional, José Villagrán García, 1924.



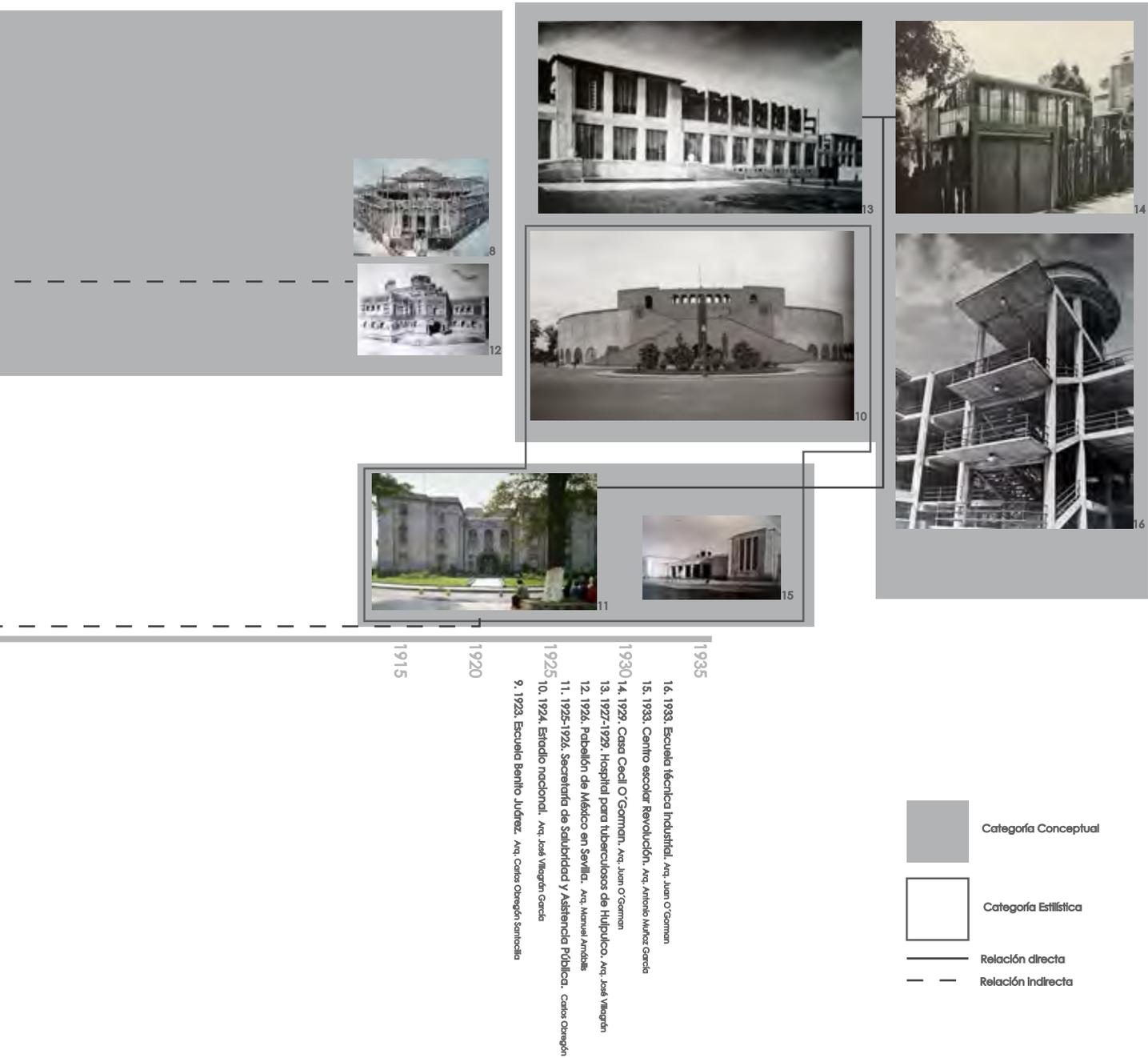
fig.12

Hospital para tuberculosos de Huipulco, José Villagrán García, 1927-1929.

# Línea del tiempo 3. Antecedentes e inicio de la



# modernidad en la arquitectura en México





# I.II. Antecedentes de la modernidad en México

## I.II.II. Pintura

Para poner en contexto las obras que se analizarán más adelante es importante entender los antecedentes de la pintura en México, ya que estos, al igual que la arquitectura Porfiriana sirven como referencia para entender cómo se había desarrollado la cultura en México previo a la introducción de la modernidad en la década de los 20.

Durante el siglo XIX el arte en México se vio influenciado por las corrientes europeas, formando en la Academia Nacional de San Carlos artistas cuya obra Justino Fernández define como “Académica, idealista y naturalista”<sup>12</sup>. Este arte estaba muy alejado de la realidad mexicana, ya que era un arte meramente burgués que respondía a sus necesidades y dejaba de lado la situación del resto del país.

A lo largo del siglo, muchos artistas como Juan Cordero viajaron a Europa para complementar su educación. A su vuelta a México estos artistas se dedicaron a servir a la clase burguesa, realizando principalmente retratos. Posteriormente artistas de la talla de José María Velasco asimilaron las enseñanzas europeas con la realidad mexicana, integrando en sus obras aspectos representativos de la cultura y la vida

12 Fernández, Justino, “Arte moderno y contemporáneo” en México y la Cultura, SEP, 1946. P. 227



fig.13

La ciencia y el trabajo contra la ignorancia y la pereza, Juan Cordero, 1874.

cotidiana de nuestro país.

José María Velasco, a pesar de ser un pintor académico, busca representar la realidad del país, creando conciencia sobre la belleza natural de México a través de pinturas de "paisaje histórico"<sup>13</sup> en las cuales se observa la riqueza natural del país así como el progreso Porfirista, pudiendo ver en las escenas paisajes compuestos por la infraestructura de los ferrocarriles y la riqueza de la vegetación y los minerales de diferentes regiones de México. Velasco es el primer pintor mexicano que se aleja de los ideales impuestos por las escuelas europeas, respetando la manera de representar, pero cambiando el tema de la obra para adaptarlo a la realidad de nuestro país.

A principios del siglo XX empieza a haber una preocupación por preservar nuestra identidad, cambiando los temas de las obras por motivos nacionales y buscando una nueva manera de representar los objetos, alejándose de la visión romántica y buscando en la pintura europea del siglo XIX una respuesta que se adaptara a sus necesidades.

Entre estos artistas de principios del siglo pasado se encuentran Saturnino Herrán y Joaquín Clausell, así como el Dr. Atl y José Guadalupe Posada.

13 *Ibid.* P. 236



fig.14

El puente de Metlac, José María Velasco, 1881.

Clausell se acerca al impresionismo para representar en sus obras paisajes de México y busca en los pueblos mexicanos colores que complementan su obra y la dan una expresividad mayor, una fuerza que a través de colores intensos nos remite a la cultura tradicional mexicana. La línea que liga Clausell, desde Velasco hasta el Dr. Atl sirve para ver cómo cambió la manera de representar un mismo tema en cuestión de pocos años.

Otro impresionista cuya obra se acerca a la cultura popular mexicana es Saturnino Herrán, quién realiza una síntesis interesante, ya que aprende a ver la belleza de los objetos cotidianos y de las personas de un país que para el mundo seguía (y sigue siendo) exótico.

El último pintor del cual hablaré es uno de los más importantes para ubicar la transición entre una cultura europeocentrista y una cultura que busca la identidad nacional. Es Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien a través de una fuerte expresividad lograda a través del manejo del color y trazos muy fuertes trae a México, tras una estancia en Europa hacia 1913, la fuerza de las vanguardias europeas de principios del siglo XX.

Su obra, además de su impulso a las nuevas generaciones, demuestran su pasión por México, representando paisajes que teniendo a Velasco y Clausell como antecedentes



fig. 15

Paisaje con el Iztaccihuatl, Gerardo Murillo (Dr. Atl.), 1932.

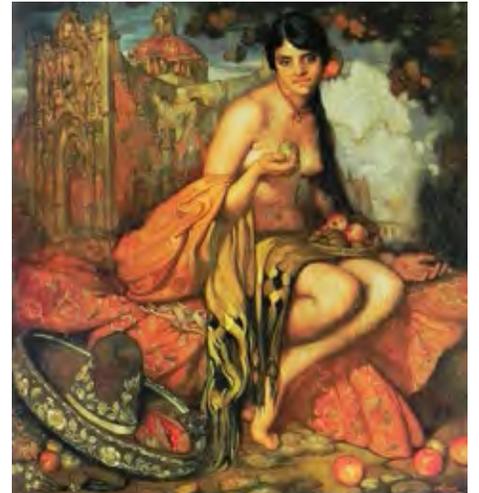


fig. 16

La Criolla del Rebozo, Saturnino Herrán, 1916.

vuelven a romper con la tradición en la manera de representar, a la vez que ayudan a difundir la riqueza de nuestro país.

Un artista sin el cual no podemos cerrar esta breve sección es José Guadalupe Posada, ya que él es el primero que empieza a preocuparse por representar la realidad completa que se vivía en México alrededor del cambio de siglo. En sus grabados se puede observar una crítica al Porfiriato y una representación de la sociedad de manera expresiva y con buen humor. En su obra se hacen críticas al poder a la par que se hacen alusiones al campo, la burguesía, la revolución y a la vida cotidiana del México de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En la obra de Posada encontramos uno de los precedentes que llevarían al desarrollo del muralismo, ya que este buscaba acercar el arte a la sociedad y difundir, si bien no criticar, la cultura y la historia nacional.

A continuación se presenta una línea del tiempo que expone la pintura mexicana realizada desde 1870 hasta 1930.



fig. 17

Calavera zapatista, José Guadalupe Posada, S.F.

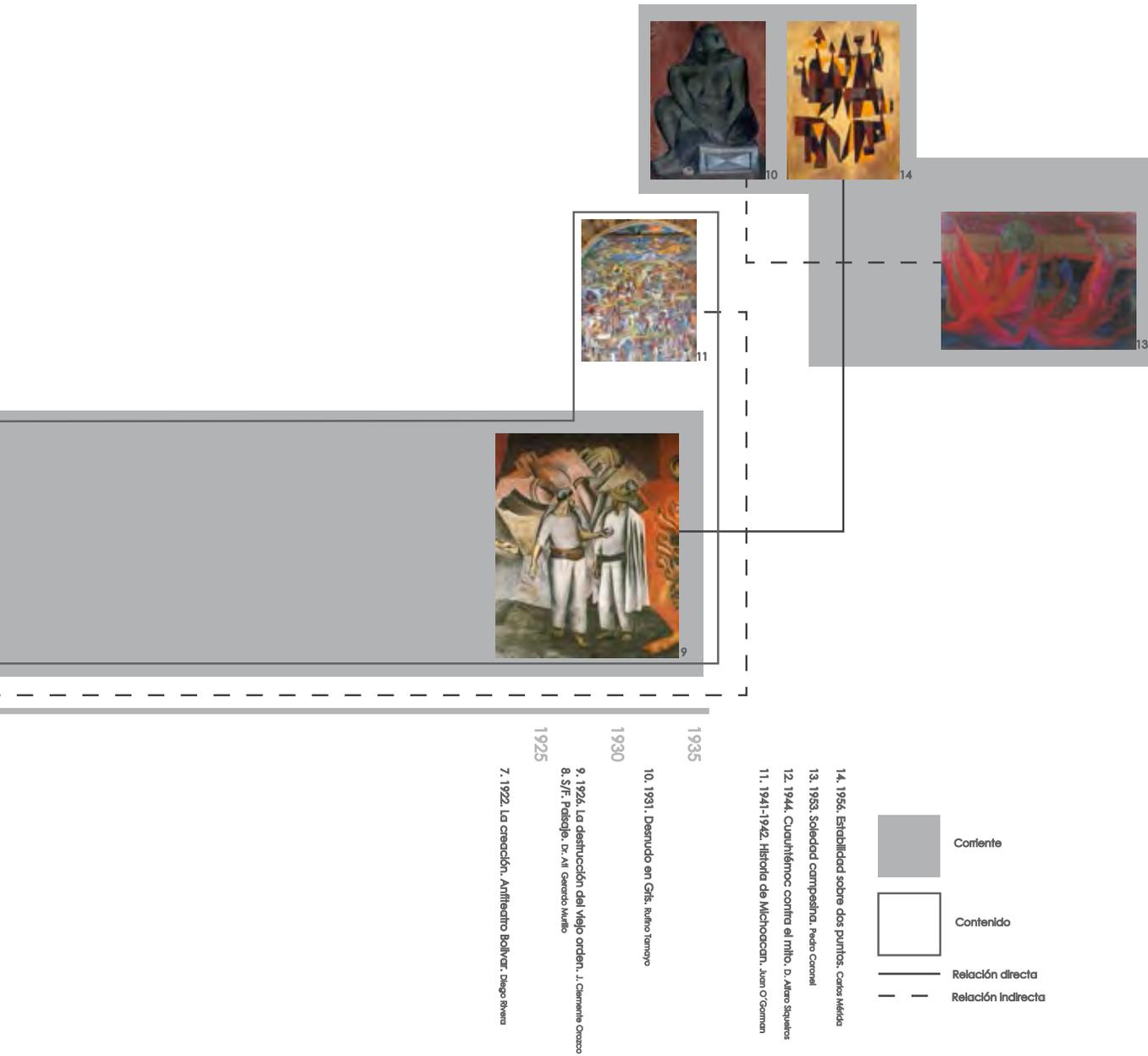


# Línea del tiempo 4. Antecedentes e inicio de la



- 1870
  - 1875
  - 1880
  - 1885
  - 1890
  - 1895
  - 1900
  - 1905
  - 1910
  - 1915
  - 1920
1. 1864, La Batista, Juan Correa
2. 1881, El Citaltepetl, José María Velasco
3. S/F, La guerra civil o el patricida, José Guadalupe Posada
4. 1913, La ofrenda, Saturno Hench
5. 1914, Grande de España, Diego Rivera
6. S/F, Paisaje con bosque, Joaquín Clausell
7. S/F, Ofrenda, Saturno Hench
8. S/F, Grande de España, Diego Rivera
12. S/F, Ofrenda, Saturno Hench

# modernidad en la pintura en México





## Parte II

La tipología de la casa estudio para un pintor



## II.I. Introducción a la tipología de la casa estudio para un pintor

Las casas estudio de los pintores en la modernidad es el tema central de este trabajo, por lo que se profundizará en las características de esta tipología así como en la selección de los casos de estudio que se analizarán más adelante.

La tipología de la casa estudio es mixta, ya que en esta encontramos un espacio para trabajar y uno para habitar, pero a diferencia de muchos casos, donde el espacio de trabajo es secundario, aquí el estudio de pintura se convierte en el elemento central del edificio.

El programa de este tipo de edificios se divide en dos zonas, la dedicada al hogar y la dedicada al trabajo. Como se podrá observar en los casos de estudio el programa de la zona habitacional está compuesto en todos los casos por: estancia, comedor, cocina y recámaras (su número varía dependiendo de las necesidades del cliente), así como los espacios servidores como baños y cuartos para el servicio.

La segunda parte del programa está compuesta por el estudio de pintura, que muchas veces se complementa con espacios menores como una galería para la exposición y venta de la obra del artista, biblioteca u oficina.

Los estudios de pintura son el eje de la composición de estas obras, determinando la forma y la expresión de los edificios tanto en su exterior como en su interior.

La separación del estudio y la casa habitación es muy clara en todos los casos, ya que al ser espacios con requerimientos espaciales y lumínicos tan distintos, la integración es generalmente un proceso de adición en el cual el volumen del estudio tiene tal fuerza, debido a sus dimensiones y su iluminación, que se separa funcional y espacialmente de los espacios habitacionales, que debido a sus características son mucho menos potentes que el estudio dentro de la composición.

En todos los casos se busca un diálogo entre las dos partes del programa con un espacio intermedio que sirve como bisagra entre los dos elementos tan distintos que componen la tipología. Por lo general se utiliza un espacio abierto hacia el estudio que cambia la escala hacia la parte habitacional, sirviendo a esta última, pero manteniendo una conexión visual con la primera. Este espacio ayuda a la transición entre los espacios compartimentados de la casa habitación y el gran espacio único del estudio de pintura.

A pesar de las diferencias temporales y estilísticas de los pintores que habitaron las obras que se van a analizar, los requerimientos para el espacio dedicado a la pintura son muy similares, ya que a pesar de tener expresiones formales muy distintas

las pinturas realizadas por estos artistas tienen, en esencia, las mismas características técnicas. Los estudios de pintura deben ser espacios amplios donde la luz debe de ser abundante y, de preferencia no debe de generar sombras.

Como se ha estudiado antes en este documento, durante la modernidad en la pintura no se cambió el formato en el que se presentaban las obras, es decir, se seguía aplicando un medio sobre un lienzo<sup>14</sup>. El cambio más importante que se dio en este periodo fue la manera de representar, permitiendo expresiones plásticas que se alejaban de las copias fieles de la realidad.

Hay que hacer hincapié en la gran diversidad de expresiones que se dieron gracias a la ruptura con los cánones de representación clásica desde finales del siglo XIX y de manera tajante a principios del siglo XX, englobando en el término de la modernidad expresiones tan diversas como el surrealismo, el neoplasticismo y el cubismo.

Al igual que la diversidad en la pintura encontramos una gran variedad en la modernidad arquitectónica. Los ejemplos que se han seleccionado para estudiar las distintas etapas de la modernidad arquitectónica expresadas en las casas estudio de los pintores dan cuenta de ello.

Entre el primer caso de estudio y el último existe una diferencia de casi 40 años, en los que los principios de la modernidad arquitectónica fueron entendidos de distinta manera por los autores, resultando un una variedad de expresiones arquitectónicas sumamente rica.

A manera de antecedente se analizará la casa estudio del pintor Amédée Ozenfant, del arquitecto suizo Le Corbusier. Se eligió esta obra como base debido a la gran influencia que tuvo este arquitecto sobre la arquitectura moderna en México.

La influencia de Le Corbusier sobre la manera de diseñar de los arquitectos modernos en México es muy notable y en el caso particular de los arquitectos cuyas obras se estudiarán la relación fue directa:

Juan O´Gorman conoció y aplicó los principios del libro *Hacia una arquitectura* desde sus primeras obras. Max Cetto sería uno de los más jóvenes arquitectos en participar en el CIAM (desde 1928), en donde conocería las ideas de este arquitecto suizo. Luis Barragán tuvo contacto personal y conoció obras de Le Corbusier como la Villa Savoye en su segundo viaje a Europa en 1931. Andrés Casillas, al ser parte de una tercera generación de arquitectos de la modernidad no tuvo contacto directo con Le Corbusier, pero al ser aprendiz de Barragán recibió la influencia de manera indirecta.

14 En la pintura el medio es: óleo, acrílico, temple, mientras que el lienzo es el bastidor sobre el cual se aplica este medio, ya sea tela, cartón, madera, etc.

La casa estudio Ozenfant es un ejemplo de como el estudio se vuelve dominante dentro de la composición, dictando la forma y los espacios de todo el edificio. Esta es la primer casa estudio que diseñaría Le Corbusier, pero posteriormente trabajaría otras obras en las cuales busca distintas soluciones para resolver el sistema de iluminación natural para el estudio.

El primer caso de estudio que se analizará de las casas de los pintores mexicanos es la casa estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo que el arquitecto Juan O´Gorman diseñó y construyó entre 1931 y 1932. Este ejemplo es una de las primeras obras modernas construidas en México, buscando el máximo de eficiencia por el mínimo de gasto. O´Gorman fue uno de los pioneros, quizás el más radical en buscar una arquitectura cuya expresión fuera únicamente resultado de su función.

Las casas de Diego y Frida representa una primera etapa de la modernidad en México, en la cual se empiezan a conocer los postulados de la arquitectura moderna que se estaba haciendo en Europa y se encuentra en ellos una respuesta a las necesidades de un país postrevolucionario.

La segunda casa que se trabajará muestra una etapa de transición en la obra de Luis Barragán, en la cual, tras viajar a Europa y conocer la obra de Le Corbusier deja de lado la arquitectura regionalista que había trabajado hasta el momento en Guadalajara y se acerca a la estética del Movimiento Moderno.

En la casa estudio para José Clemente Orozco de 1939-1940 se puede observar como Barragán adoptó la estética de la arquitectura que conoció en Europa y la adaptó para cumplir con los requerimientos de las obras en México.

En estos dos primeros ejemplos los pintores y los arquitectos eran amigos y pertenecían al mismo grupo de intelectuales, pero salta a la vista la relación entre sus obras, ya que ambas casas fueron realizadas para muralistas, que buscaban enaltecer los valores de la cultura y la historia mexicanas, mientras que los edificios fueron construidos en un estilo que se basaba en los principios de las vanguardias internacionales.

Desde luego que tanto la obra de O´Gorman como la de Barragán tienen en su génesis la esencia de lo mexicano, así como las obras de Rivera y de Orozco tienen, en su manera de representar, una gran influencia de las vanguardias del arte, particularmente europeas.

El siguiente caso de estudio muestra la presencia de los arquitectos europeos exiliados que se refugiaron en México y encontraron, nuevamente, los valores de la arquitectura tradicional mexicana, sus materiales y sus procesos constructivos, así como las condiciones particulares del clima y la mano de obra de nuestro país.

La casa estudio para Rufino Tamayo de 1949, proyectada por Max Cetto muestra como este arquitecto alemán conjuntó la arquitectura del Movimiento Moderno con los expresivos procedimientos y los materiales locales<sup>15</sup>.

Es muy interesante como Cetto, teniendo como antecedente el expresionismo alemán, desarrolló en México una arquitectura moderna arraigada al sitio, tomando en cuenta los valores de la arquitectura autóctona y utilizando los principios del Movimiento Moderno para lograr una síntesis muy particular.

Después de experiencias como las de Cetto, del Moral y Barragán, entre otros, se desarrolló en México una arquitectura a la que Kenneth Frampton considera como "regionalismo crítico", la cual busca en sus raíces los principios para crear una arquitectura local que adapta los principios de la modernidad arquitectónica y crea una nueva síntesis entre la cultura local y los postulados internacionales.

Frampton dice que el regionalismo crítico es una mirada hacia el pasado, pero "Un *arriére-garde* crítico que tiene que alejarse tanto de la optimización de la tecnología avanzada como de la, siempre presente, tendencia a caer en historicismos nostálgicos o lo meramente decorativo"<sup>16</sup>.

Como último ejemplo se seleccionó la casa estudio de Pedro Coronel, la cual fue construida por Andrés Casillas en 1968. En esta obra podemos observar cómo la modernidad se adaptó al contexto local, rompiendo con la internacionalización que se había dado desde principios de los años 20 y regresando a sus raíces para buscar una expresión autóctona, que no se basara únicamente en la función, sino que buscara acercarse a las emociones de los usuarios.

En estas dos últimas casas la relación entre las ideas de los pintores y los arquitectos es más cercana que en los primeros ejemplos, ya que el movimiento de ruptura en la pintura mexicana, al cual pertenecieron Tamayo y Coronel, buscó expresarse de manera universal pero manteniendo y entendiendo la esencia de la cultura mexicana, sin pretender hacer una copia de lo que se había hecho en el pasado ni exaltar los valores nacionalistas, sino más bien una búsqueda profunda en las raíces de nuestra cultura. De la misma manera las arquitecturas de Cetto y de Casillas buscaron hacer una síntesis de la arquitectura internacional con los valores y los elementos que

15 Ricalde, Humberto, *Max Cetto; vida y obra*, Colección talleres, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2005. P. 7

16 Frampton, Kenneth, *Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance*, P. 20.

Consulta en internet 11/01/16 <http://ahameri.com/cv/Courses/CU/Arch%20in%20Theory/Frampton.pdf>

consideraron más importantes de la cultura local.

A través de estos ejemplos se pretende abarcar cuatro grandes momentos de la modernidad arquitectónica en México, en los cuales podemos observar cómo evolucionó la arquitectura moderna en nuestro país, desde sus orígenes como respuesta a las necesidades de un país postrevolucionario, seguido de una introducción de la estética del Movimiento Moderno como símbolo de progreso y la ruptura con el pasado y llegando, después de muchas búsquedas, a una arquitectura que recupera los valores de la cultura y las tradiciones locales y los conjuga con las tendencias internacionales, logrando cada vez más una síntesis local.

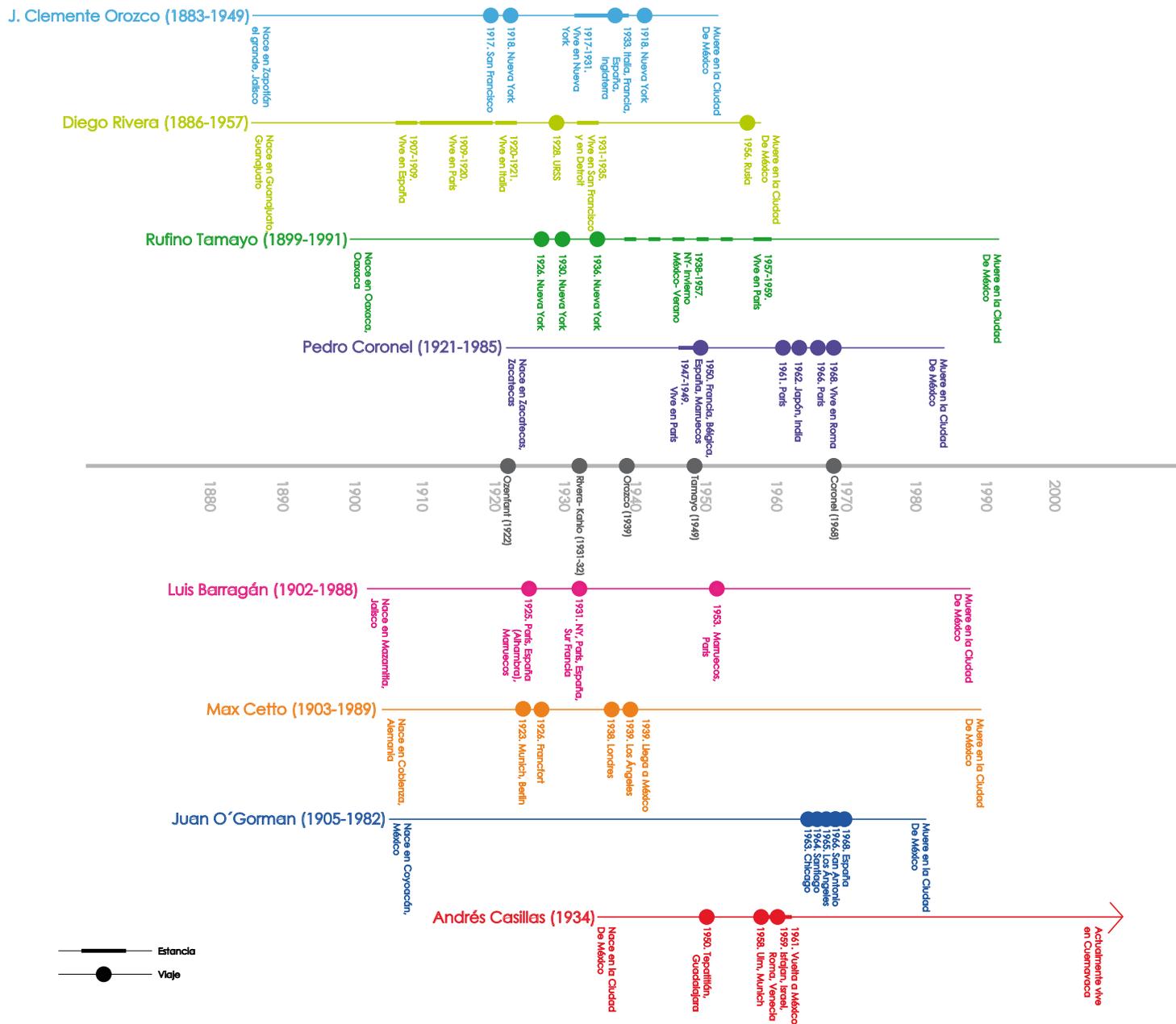
#### Línea del tiempo y mapa de viajes

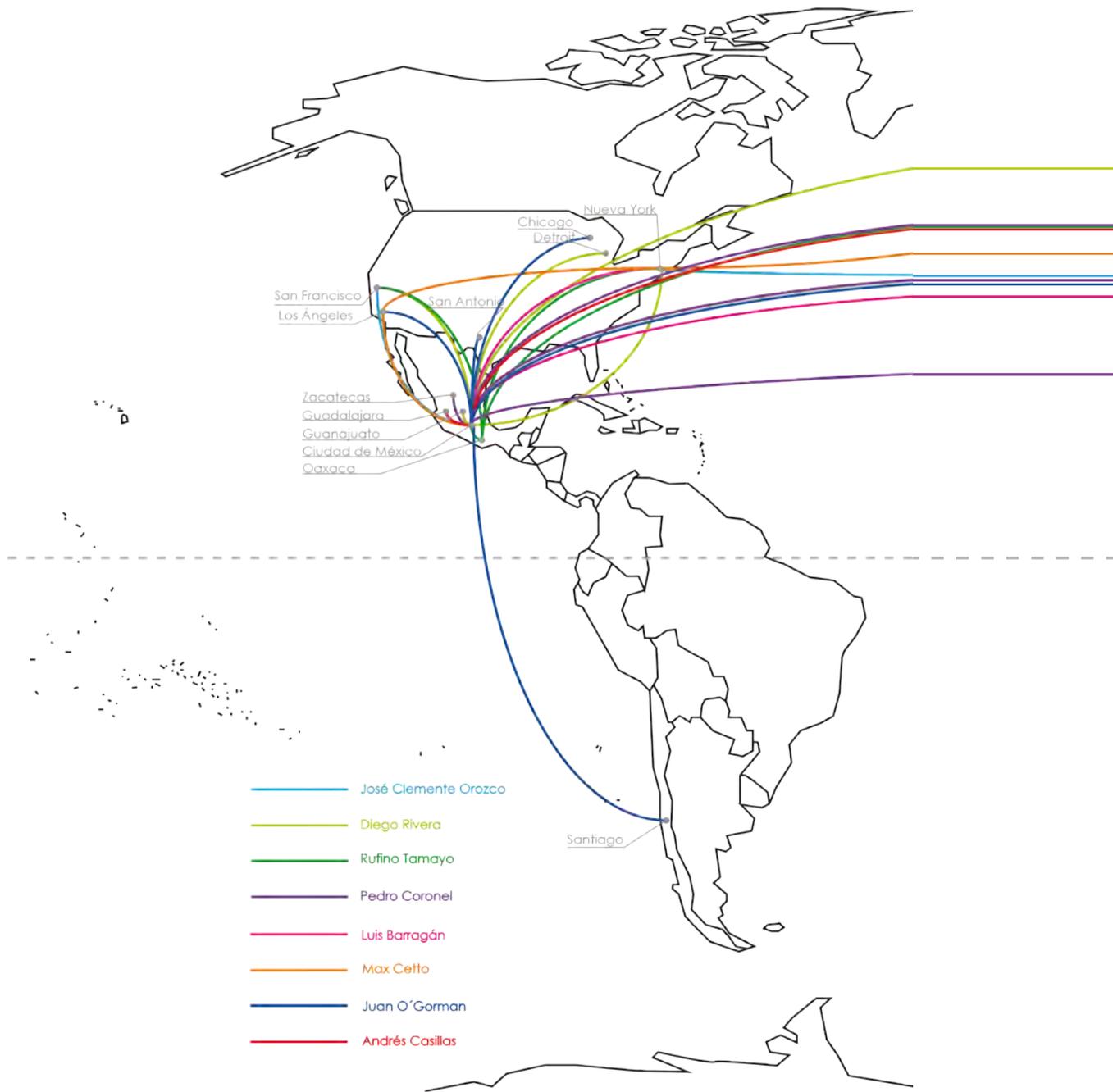
A continuación se presentará un mapa de viajes, así como una línea del tiempo en los cuales se observan los distintos lugares a los que viajaron los autores de las casas que se trabajarán más adelante así como sus habitantes.

Resulta relevante incluir los viajes y estancias de los arquitectos y los pintores con los que se trabajará porque su influencia en las síntesis logradas por los autores es de mucha importancia.

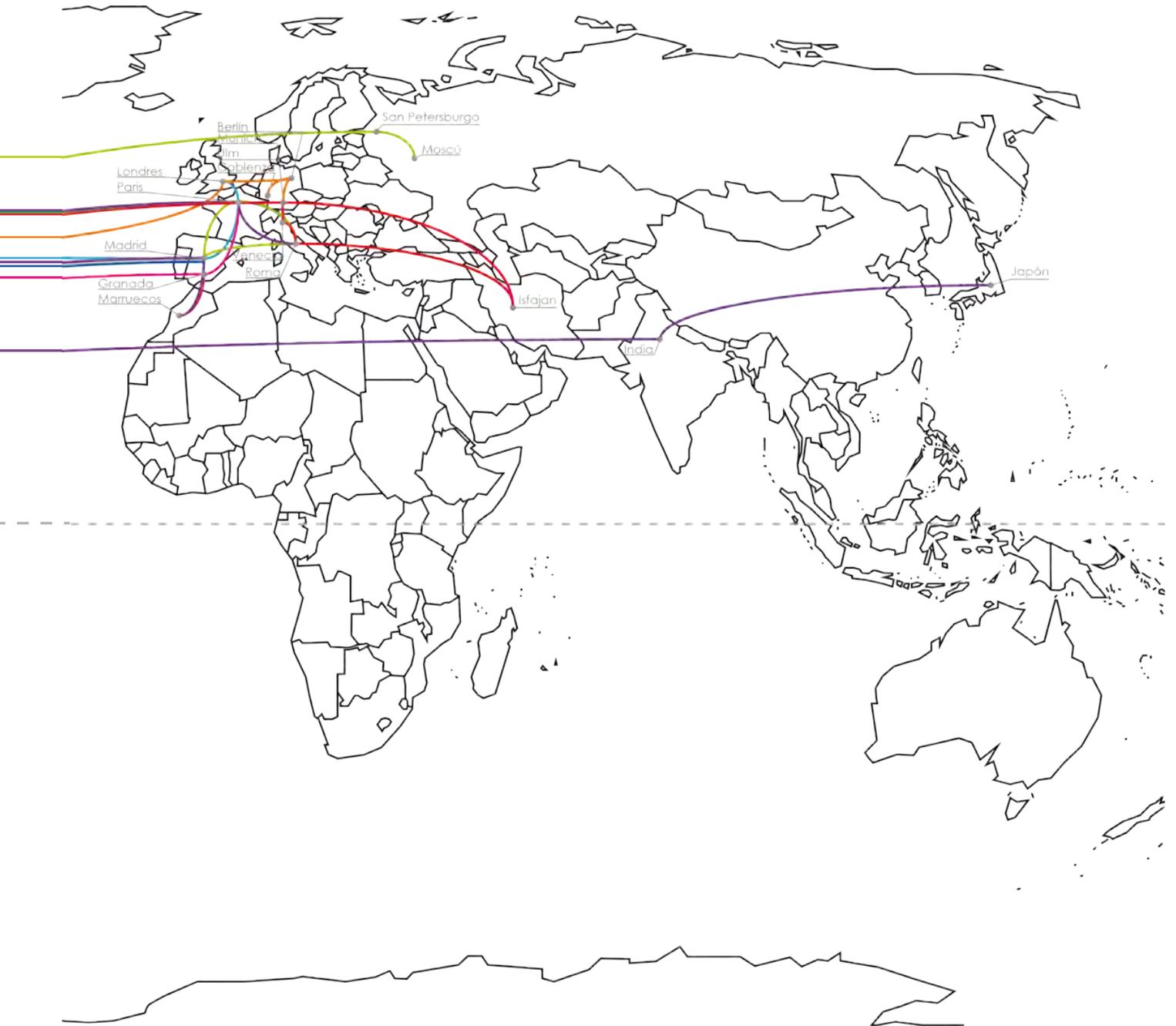


# Línea del tiempo 5. Viajes y estancias en el extranjero





# Mapa de viajes





## II.II. Antecedentes: Casa estudio Amedée Ozenfant Le Corbusier. 1922

A manera de antecedente se analizará la casa estudio Ozenfant por ser una obra cuya influencia se puede observar en las obras posteriores del mismo Le Corbusier, así como en las casas estudio en México que se estudiarán posteriormente.

La casa estudio diseñada para Amédée Ozenfant en 1922 está ubicada en París en un predio de esquina entre un callejón al este y una avenida principal al norte, la cual está seguida por un reservorio de agua. Esta ubicación es privilegiada ya que permite el acceso de luz indirecta desde el noreste, generando un muy buen espacio para la ubicación de un taller de pintura.

El programa habitacional está distribuida en los dos primeros niveles, mientras que el estudio, de altura y media, ocupa el tercer nivel.

La planta baja está destinada a los servicios y está conformada por una habitación de servicio, el garage y un par de bodegas, así como un pequeño jardín desde el cual se accede a la escalera principal de la casa, la cual nos dirige por el exterior de la casa al vestíbulo en el segundo nivel , donde podemos encontrar la cocina, la



fig. 1



fig. 2

Vistas exteriores. 1- Vista desde el este (Rue de Montsouris). 2- Vista desde el noreste (Avenue Reille)



una estructura basada en muros de carga.

Al acceder a la casa por la escalera exterior, después de un recorrido helicoidal, a través del cual observamos la casa y su contexto, nos recibe un vestíbulo oscuro en el cual un muro curvo nos invita a subir al estudio, por una escalera nuevamente curva. Desde el acceso se puede observar, también la galería de pinturas, con una ventana alta que recibe la luz del sur y dirige la vista hacia los árboles ubicados en las cercanías de la casa.

Al subir a la galería la escalera nos dirige hacia el tapanco, el cual está cerrado con un gran ventanal que permite otra perspectiva de la visual lograda a través de la galería. Al girar encontramos un gran cubo de luz que llena el espacio con luz indirecta, sin sombras, ideal para pintar. Es una máquina para pintar<sup>19</sup> ya que todos los espacios de la casa sirven al estudio para que se desarrolle la función más importante de todo el proyecto, en este caso, la pintura. El cubo de luz está conformado por dos grandes ventanales en la esquina y un gran plafón de vidrio blanco que esconde los dientes de sierra y difumina la luz que proviene del sur y del norte.

19 Le Corbusier diría en *Hacia una arquitectura* que la casa era una máquina para habitar. En este caso todo gira alrededor de la pintura, por lo tanto es una máquina para pintar.



fig. 3

Vista interior del estudio hacia en norte.

El espacio interior del estudio es muy frío, utilizando el color blanco para todos los muros y el techo y linóleo oscuro para el piso. Dentro del estudio destacan, casi a manera de esculturas el volumen de la biblioteca que está suspendido en la esquina opuesta al ventanal y las escaleras, que buscando reducirse al mínimo fueron construidas con acero, dando una ligereza y una esbeltez similar a las escaleras de los barcos.

Dentro del estudio, Le Corbusier logra un espacio muy rico en experiencias, en el cual encontramos espacios llenos de luz que contrastan con otros en penumbra, así como un gran dinamismo logrado a través del juego de volúmenes y planos en conjunto con cuatro escaleras, de las cuales tres, debido a su ligereza, parecen ser móviles y la cuarta, a manera de prisma cilíndrico, divide el espacio semicontenido, en penumbra, del cuarto oscuro y el tapanco, del espacio abierto del estudio, bañado en luz.

Esta obra de Le Corbusier es muy importante ya que es la primer obra en la que tiene la libertad de experimentar gracias a que Ozenfant, su amigo, le permite construir un objeto arquitectónico con sus ideas puristas, las cuales compartían.

La pintura de Ozenfant es purista, como lo define junto con Le Corbusier, aún bajo el nombre de Jenneret en 1918 en el manifiesto de *Después del cubismo*, en el cual



fig. 4

Vista interior del estudio hacia el sur.

declaran los nuevos principios de la pintura purista, que a diferencia del cubismo retoma las tres dimensiones encontradas en la naturaleza y buscan representar las formas basados en cilindros, esferas y cubos. Las composiciones puristas, al igual que las cubistas representan elementos tradicionales a manera de naturalezas muertas. Ozenfant y Le Corbusier dirían acerca del purismo que “Le teme a lo extraño y lo “original”. Busca los elementos puros con los cuales puede reconstruir pinturas organizadas que parecen creadas por la naturaleza misma”<sup>20</sup>

20 Weston, Richard, *Modernism*, Phaidon, Londres, 1996. P. 109.

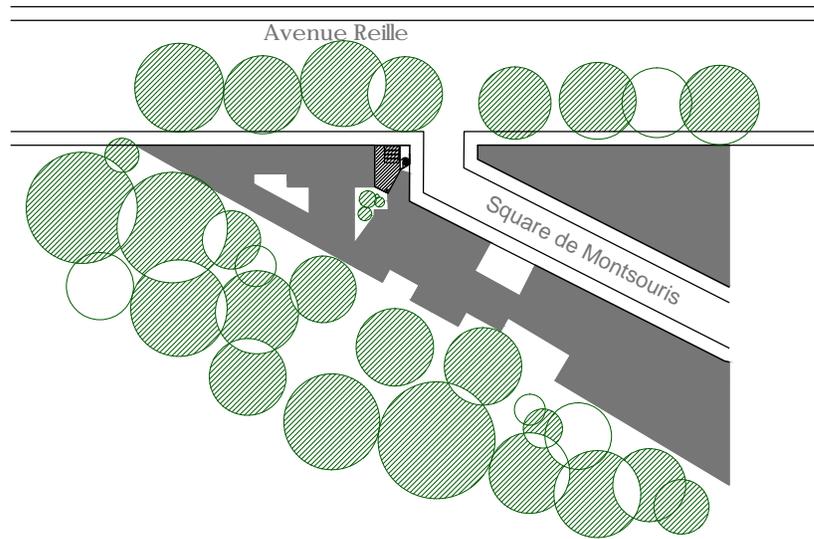


fig. 5

Los jarrones, Amedée Ozenfant, 1925.



## II.II.I. Planos casa estudio Ozenfant Le Corbusier. 1922

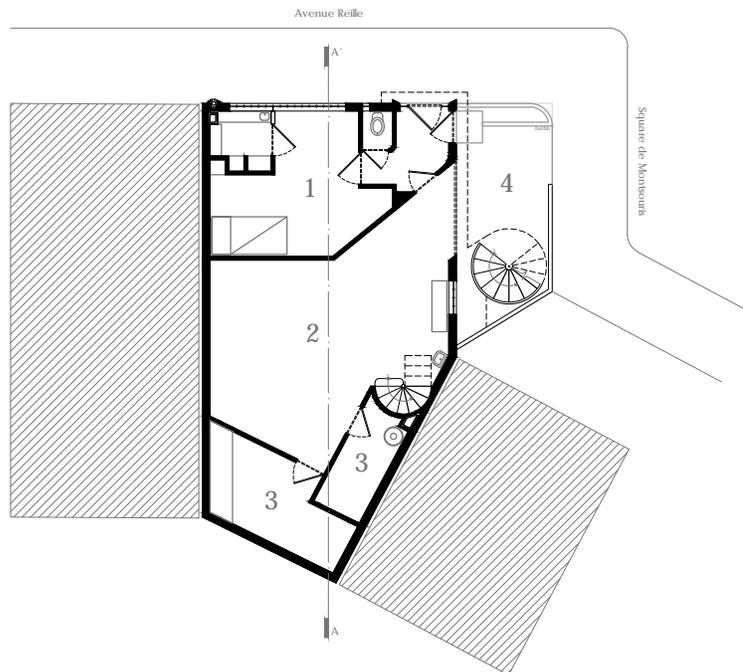


Planta de Ubicación.



Esc. 1:2000

10 20 40 100m



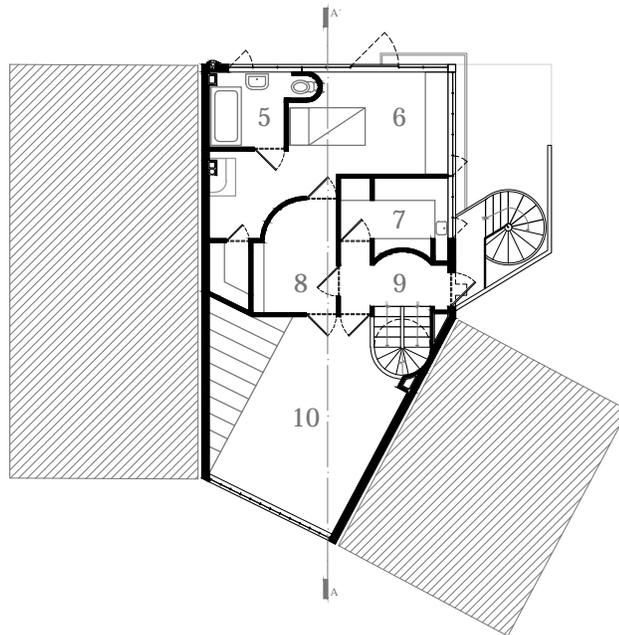
- 1. Cuarto de servicio
- 2. Garage
- 3. Bodega
- 4. Jardín

Planta baja.



Esc. 1:200

1 2 4 10m



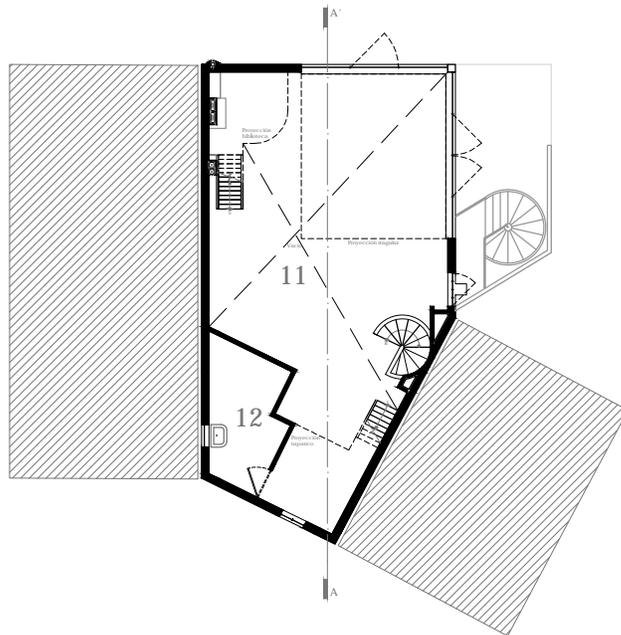
- 5. Baño
- 6. Recámara principal
- 7. Cocina
- 8. Museo
- 9. Vestíbulo
- 10. Galería

Planta primer nivel.



Esc. 1:200

1 2 4 10m



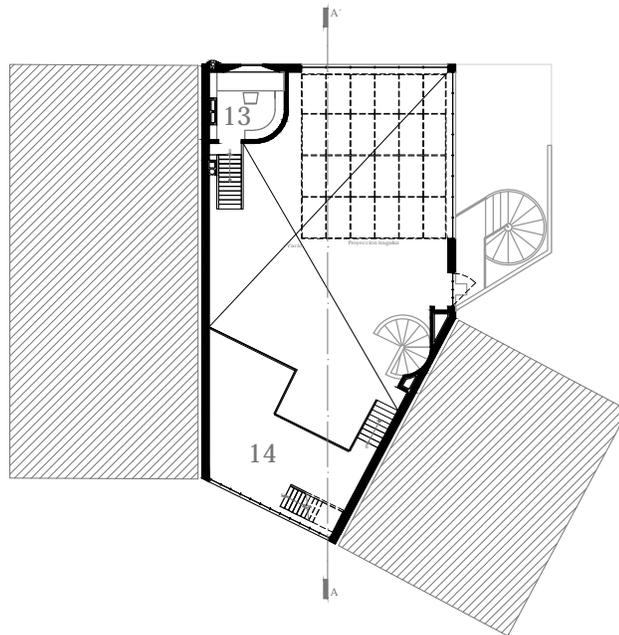
11. Estudio de pintura  
12. Cuarto oscuro

Planta segundo nivel.



Esc. 1:200

1 2 4 10m



13. Biblioteca  
14. Tapanco

Planta tercer nivel.



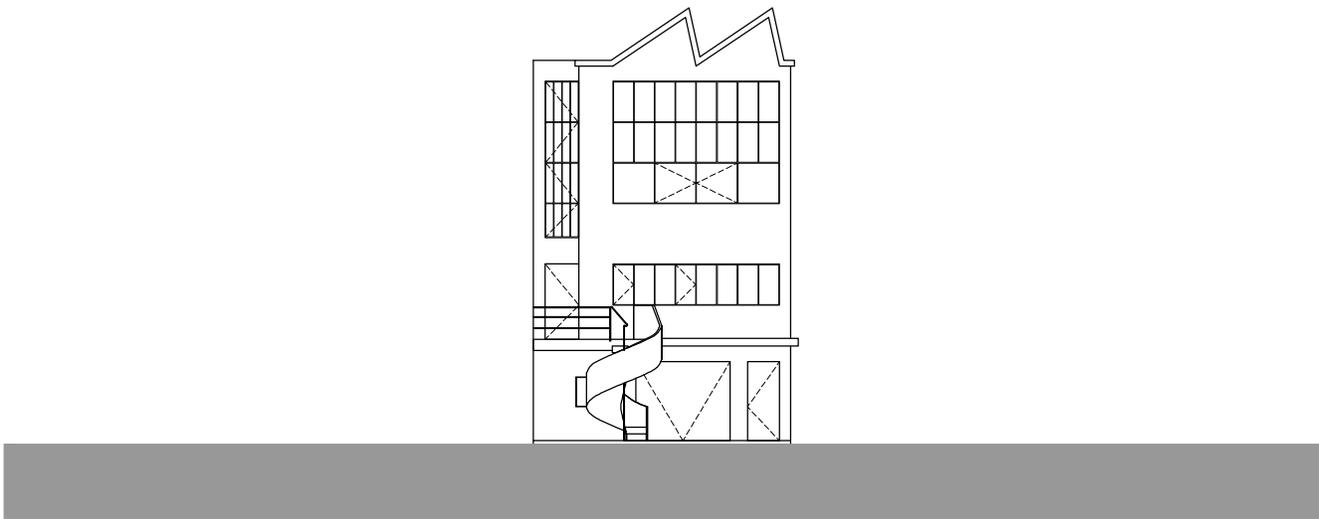
Esc. 1:200

1 2 4 10m



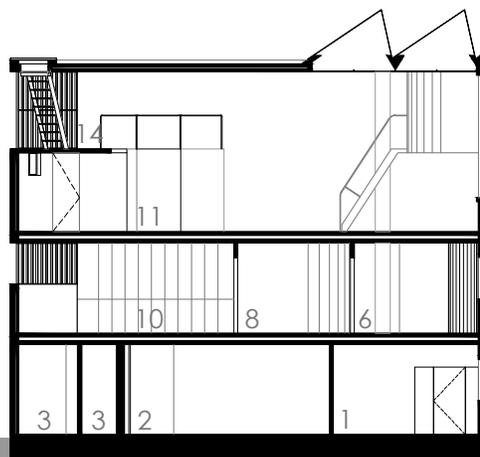
Alzado norte.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m



Alzado este.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m



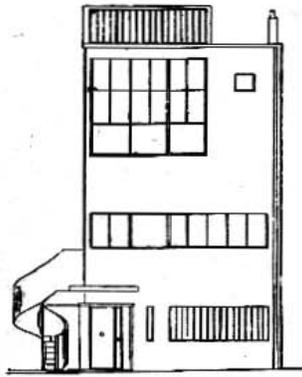
- 1. Cuarto de servicio
- 2. Garage
- 3. Bodega
- 6. Recámara principal
- 8. Museo
- 10. Galería
- 11. Estudio de pintura
- 14. Tapanco

Corte A-A´.

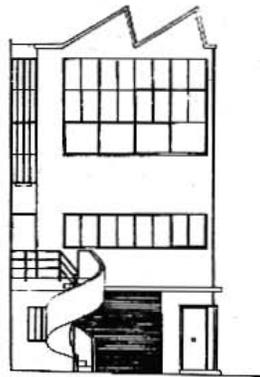
Esc. 1:200

1 2 4 10m

# Planos de archivo



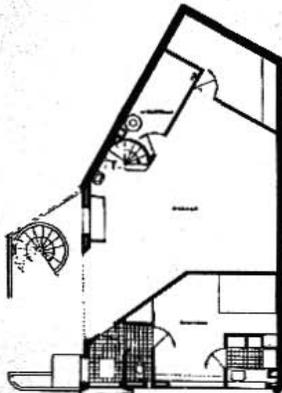
Façade sur la rue



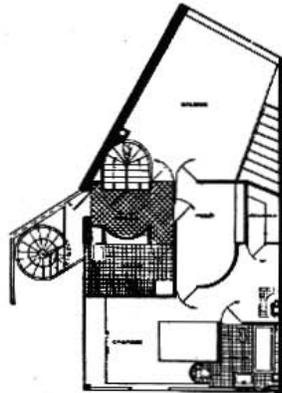
Façade sur le jardin



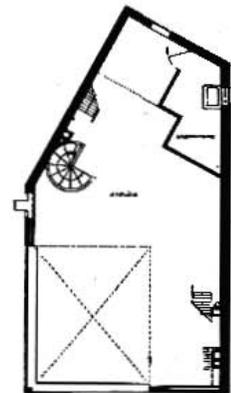
Coupe



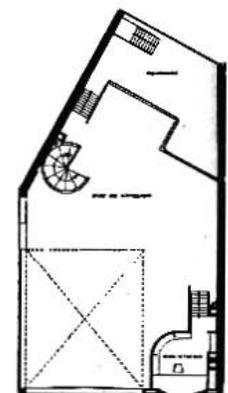
Rez-de-chaussée bas



Rez-de-chaussée haut



Etage



Galerie

Publicación original en: Boesigert, W., O. Stonorov, Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Ouvre complete de 1910-1929, L'édicions d'architecture Erlenbach, Zurich, 1948



# Parte III

## Casos de estudio



## III.I. Metodología

En esta sección se analizarán los casos de estudio seleccionados utilizando la siguiente metodología:

1. Se introduce brevemente al arquitecto y al habitante de la casa estudio a manera de antecedente para entender por quién y para quién y en qué momento histórico fue realizada ésta.

2. Se presenta la casa estudio a través de una descripción que habla de los espacios que la componen.

3. Se describe el estado actual de la casa estudio.

4. Se presentan los planos redibujados y de archivo para profundizar en la manera en la que se resolvió la composición arquitectónica.

5. Tomando como referencia la metodología utilizada por Kenneth Frampton en su libro *A genealogy of modern architecture*<sup>21</sup> se analizan los espacios, dividiéndolos en públicos, privados, servicios, circulaciones, espacios exteriores y estudio, estudiándolos en plantas, cortes y diagramas volumétricos. Un diagrama complementario a estos muestra el estudio de pintura con las entradas de luz natural que lo iluminan para entender la importancia de éstas en un espacio cuyas características lo requieren.

6. A manera de conclusión y para entender el espacio más a profundidad se realiza un estudio a través de cortes perspectivados que nos permite entender la composición espacial en tres dimensiones.

21 Frampton, Kenneth, *A genealogy of modern architecture*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2015.



III.II. Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo  
Juan O´Gorman. 1932





La casa estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo fue proyectada y construida en 1932 por el Arq. Juan O´Gorman después de que Rivera visitara la casa del maestro hacia 1930 y quedara asombrado por la arquitectura funcionalista con la que había sido resuelta la casa. Acerca de la visita O´Gorman comenta: “Tuvo [Diego] la gentileza de ir a ver la casa [hoy conocida como O´Gorman 1929] en mi compañía, diciéndome que le gustaba mucho estéticamente. La opinión del maestro fue una sorpresa, puesto que la casa se había construido para ser útil y funcional”<sup>22</sup>. Cuando Diego visita la casa de O´Gorman y declara que es estéticamente agradable, le da un nuevo valor a la arquitectura que O´Gorman consideraba puramente funcional, ingeniería de edificios. Se crea una estética a partir de una negación estética

Después de esta visita, Diego encargó el proyecto para su estudio y otro estudio anexo para su esposa Frida, quien era amiga de O´Gorman desde que estudiaron juntos en la preparatoria. Rivera pidió explícitamente a O´Gorman que la casa fuera diseñada siguiendo los principios del funcionalismo.

22 Rodríguez Prampolini, Ida, *Juan O´Gorman: Arquitecto y Pintor*, UNAM, México, 1992. P. 28

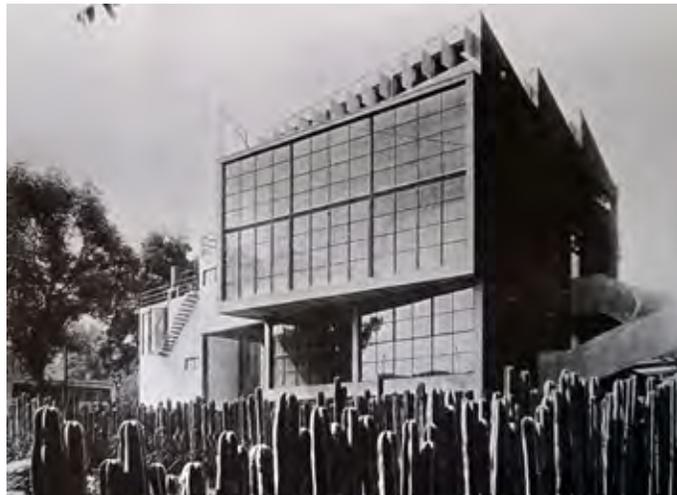


fig. 1

Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo recién concluida su construcción, 1932

Diego encontraba en esta arquitectura una relación con la clase obrera, ya que era la manera más eficiente de hacer arquitectura y debido a esto se podía reproducir en masa y acercarse a las clases sociales trabajadoras.

Para 1932 Juan O´Gorman tenía 26 años de edad y había trabajado en los despachos de Carlos Obregón Santacilia y de José Villagrán García. De estos maestros O´Gorman aprendió a buscar una arquitectura lógica, definida por la función de los edificios, también a través de la arquitectura de sus maestros O´Gorman estudió las posibilidades de nuevos materiales y tecnologías. Los edificios proyectados en los despachos de Obregón Santacilia y Villagrán García mientras O´Gorman trabajaba en ellos buscaban la ausencia de decoración y la utilización de formas puras, acercándose a la arquitectura que se estaba haciendo en Europa en la década de los 20.

Otra influencia muy importante en O´Gorman fue el libro de Le Corbusier *Hacia una arquitectura*, el cual llegó a México en 1924 y, según relata el mismo O´Gorman en su *Autobiografía*<sup>23</sup> leyó muchas veces, y es ahí donde encontró los principios de una nueva arquitectura "totalmente funcional, alejada de todo academicismo y desprovista de

23 O´Gorman, Juan, *Autobiografía*, UNAM, México, 2007



fig. 2

Casa de Juan O´Gorman 1929, se puede ver al fondo el estudio de Diego Rivera

lo que pudiera ser Ortodoxia o sectarismo estético”<sup>24</sup>, con la cual realizaría muchas obras hasta la década de los 40 cuando se “retira” de la arquitectura para dedicarse únicamente a la pintura.

Diego Rivera fue uno de los grandes pintores Mexicanos del siglo XX, perteneció al movimiento del muralismo, el cual se autoproclamó como “arte revolucionario de función social esencial, de originalidad estética y creativa”<sup>25</sup>.

Los muralistas buscaban, a través de obras públicas de gran formato difundir los valores nacionales forjados por la revolución, así como la historia de México que muestra la grandeza de nuestro país.

Es curioso que Rivera sea un pintor revolucionario, ya que vivió en Europa desde 1907 hasta 1921, es decir, durante el periodo de la revolución armada. Durante su estancia en Europa, Rivera estuvo en contacto con las vanguardias del arte que estaban floreciendo en esa época. Especialmente se acercó a la pintura de Cézanne y estuvo en contacto directo con pintores cubistas, tales como Juan Gris, Georges Braque y Pablo Picasso, teniendo obras de este periodo que se vieron influenciadas

24 O´Gorman citado por Víctor Jiménez en: “Un arquitecto de nuestro tiempo” en: Pedroza, Ricardo, *et. al.*, *O´Gorman*, Américo Arte Editores, BITAL, México, 1999. P.121

25 Rochford, Desmond, *Pintura mural mexicana*, Noriega editores, México, 1993. P.7.



fig. 3

Paisaje zapatista, Diego Rivera, 1915

por las ideas que conoció a través de estos artistas.

A su vuelta a México Rivera se encontró con una sociedad postrevolucionaria que buscaba una nueva identidad nacional que los artistas expresaron a través de las pinturas murales, las cuales en un principio fueron realizadas por un grupo de artistas entre los que estaban Rivera, Orozco y Siqueiros, quienes apoyados por la Secretaría de Educación Pública y su Secretario José Vasconcelos comenzaron a intervenir en los edificios más importantes del gobierno, tales como la Escuela Nacional Preparatoria (1922), la Secretaría de Educación Pública (1924) y el Palacio Nacional (1929-1935).

La ideología de izquierda de Diego Rivera lo llevó a expresar en muchas de sus obras los valores de las clases obreras y campesinas. Como ya se había mencionado, Diego encuentra en la arquitectura de O´Gorman una arquitectura accesible y de buena calidad para estas clases. Como dijo O´Gorman “El mínimo de gasto y esfuerzo por el máximo de eficiencia”<sup>26</sup>.

Cuando Diego Rivera visita la casa de O´Gorman, éste le ofreció venderle parte de su propiedad al precio al que la había comprado con tal de que le encargara el proyecto para su casa estudio. El predio que le ofrece O´Gorman a Rivera está

26 Op. Cit. López Valdés, O´Gorman... P.129



fig. 4

Historia de México- El mundo de hoy y de mañana. Muro sur del Palacio Nacional, Diego Rivera, 1929-1935

ubicado en la esquina de las calles de Altavista y Palmas (hoy la calle lleva el nombre de Diego Rivera) frente a la Hacienda de Goicochea (hoy Restaurante San Ángel Inn), en el barrio homónimo. Originalmente los predios donde se encuentran hoy las casas pertenecieron a la hacienda y en ellos se encontraban sus canchas de tenis.

La situación urbana de las casas es muy interesante, ya que al estar ubicadas en una colonia donde la mayoría de las construcciones eran neocoloniales y el paramento de las calles estaba muy bien definido, salta a la vista una obra moderna que rompe con el paramento al estar remetida y asoma detrás de una cerca de órganos un par de prismas puros que aparentemente flotan sobre el terreno.

O'Gorman sabía que estas casas llamarían la atención, ya que eran algo completamente novedoso, acerca de esto Víctor Jiménez lo cita "la casa que construí causó sensación porque jamás se había visto en México una construcción en la que la forma fuera completamente derivada de la función utilitaria. Las instalaciones, tanto eléctrica como la sanitaria, estaban aparentes. Las losas de concreto sin enyesado. Solamente los muros de barro-block y de tabique estaban aplanados. Los tinacos eran visibles [...] no había pretilas en la azotea y toda la construcción se hizo con el mínimo



fig. 5

Vista desde la calle de Altavista recién terminada la restauración en 1996.

posible de trabajo y gastos de dinero”<sup>27</sup>.

Las casas estudio de Diego y Frida fueron concebidas como dos edificios separados porque Diego consideraba que era más sano para su relación ya que los dos integrantes de este matrimonio tenían personalidades muy fuertes. El diseño incluía un puente que conectaba ambas casas por la azotea. Un tercer volumen fue agregado al conjunto original para albergar el estudio fotográfico de Guillermo Kahlo, padre de Frida.

Los dos cuerpos principales contienen los espacios que Diego y Frida requerían. Estos volúmenes están levantados del suelo sobre pilotis y áreas de servicio, dejando la planta baja libre en su mayoría, creando un espacio exterior confinado por una cerca de órganos, los cuales, al igual que los colores utilizados en el exterior de los prismas dan identidad mexicana a la obra. Toyo Ito comenta que “La modernidad tenía que hacer una fisura en la sociedad -recubierta por una capa de tradición y costumbres- para introducirse en un nuevo territorio”<sup>28</sup>.

La casa de Diego Rivera está compuesta por cuatro niveles. En la planta baja

27 O’Gorman citado por Víctor Jiménez en: “Un arquitecto de nuestro tiempo” en: *Op. Cit.* Pedroza, Ricardo, *O’Gorman...* P.129

28 Ito, Toyo, “El cuerpo extraño: las casas de Diego y Frida” *Op. Cit.* Pedroza, Ricardo, *O’Gorman...* P.152



fig. 6

Vista de la planta baja libre del estudio de Diego desde la casa de Frida.

encontramos únicamente un cuarto de servicio, liberando el resto de la planta con pilotis. En el primer nivel existe una galería y un cuarto con baño para las modelos y los invitados de la casa. En el segundo nivel se encuentra el estudio, de doble altura, la recámara y el baño de Diego. El tercer nivel está conformado por un tapanco desde el cual se puede observar el estudio y la oficina de Diego, desde la cual se puede salir a la azotea donde se encuentra el puente que conecta con la casa de Frida.

El programa de la casa de Frida es muy diferente, ya que las necesidades eran distintas y Frida no era tan importante como Diego en el ámbito del arte en ese entonces. En su casa encontramos nuevamente un cuarto de servicio en la planta baja. El primer nivel está compuesto por la cocina y la estancia comedor que dan servicio a ambas casas. En el segundo nivel se encuentran la recámara el baño y el estudio de Frida, desde el cual se accede a la azotea a través de una escalera con peldaños en voladizo desde el costado norte de la casa.

La volumetría exterior del conjunto está definida por dos prismas rectangulares. El de mayor tamaño es de color rojo indio y blanco mientras que el otro, más pequeño, es de color azul añil. Al recorrer el conjunto desde el exterior parece que los dos cuerpos están suspendidos en el aire, ya que el muro de órganos filtra la vista hacia el

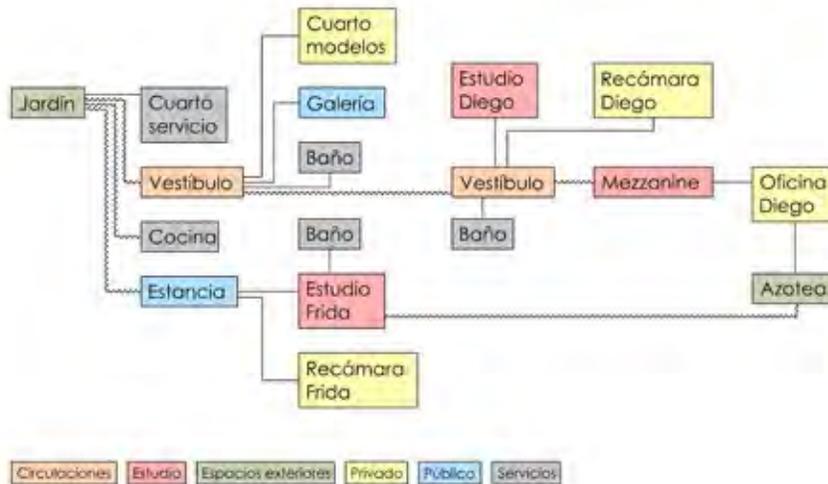


Diagrama de relación entre espacios.

interior del predio, escondiendo la planta baja y dando una ligereza extraordinaria a los volúmenes principales.

La manera en la que están compuestos los volúmenes es muy dinámica, O´Gorman logra componer los elementos funcionales de manera que se complementan y se balancean los unos con los otros tanto compositiva como constructivamente.

Además de la volumetría lograda con el juego de prismas, destacan del exterior los elementos de servicio, que rompen con la pureza de los volúmenes, encontramos los ductos de basura, bajadas de agua y tinacos aparentes. Del prisma que contiene el estudio de Diego destacan los dientes de sierra que coronan el cubo casi perfecto así como el gran ventanal que está girado para apuntar al norte magnético para evitar la incidencia directa del sol al interior del espacio. Otro elemento que rompe con la pureza de los volúmenes es la escalera helicoidal de la casa de Diego, que se adhiere al volumen en la cara poniente y agrega más dinamismo al conjunto.

El puente, así como los barandales hechos con de tuberías industriales rematan el cuerpo de la casa de Frida, que se complementa con la escalera principal que aparentemente es un cilindro y la escalera que nos dirige a la azotea, la cual está suspendida del volumen del edificio y flota cada huella, expresando las nuevas formas



fig. 7

Vista actual desde la esquina de Altavista y calle de las Palmas (Hoy Diego Rivera)

que el concreto permitía hacer.

Una vez dentro del predio nos encontramos con un terreno prácticamente libre, el cual es interrumpido únicamente por pilotis y un par de pequeños cuartos de servicio.

Para acceder al estudio de Diego recorremos la escalera helicoidal desde la cual, al ascender, nos muestra el contexto y nos obliga a ver la casa desde diferentes ángulos. Si se ingresa en el primer nivel encontramos un muro curvo que nos dirige hacia un vestíbulo, donde encontramos otra escalera, que nos lleva al segundo nivel, donde se ubica el estudio. Si recorremos la primera planta nos encontramos con la galería de exposición de pintura, en la cual podemos observar la estructura claramente compuesta por columnas de concreto y losas tanto de concreto macizo donde es necesario estructuralmente o de concreto aligerado con blocks de tabique en el resto de la casa.

El espacio de la galería tiene un gran ventanal al norte, el cual permite el acceso de luz indirecta para poder observar las obras sin sombras externas. Si se siguen las escaleras hacia el segundo nivel, ya sea por dentro o por fuera, se llega al vestíbulo que nos distribuye al estudio y la recámara de Rivera.

Si accedemos, nuevamente, a través de la escalera helicoidal, al abrir la puerta nos



fig. 8



fig. 9

8-Escalera que conecta el primer y el segundo nivel de la casa de Diego. 9- Acceso con muro curvo en el segundo nivel de la casa de Diego.

recibe un muro curvo que nos permite ver el techo del estudio, más no al interior del mismo. Después de pasar por el vestíbulo, que tiene poca luz, accedemos al estudio, en el que encontramos un gran ventanal de piso a techo que ocupa toda la fachada norte y se complementa con tres dientes de sierra que permiten el paso de la luz del norte, bloqueando la incidencia lateral con paneles de fibrocemento en los costados. Este gran espacio, de doble altura, está bañado de luz indirecta, ideal para pintar. Nuevamente nos encontramos con un espacio que fue concebido funcionalmente, pensado únicamente en las necesidades de un estudio de pintura. La luz vuelve a ser el motor que determina la configuración de todo este espacio.

Para complementar el gran estudio, lleno de luz, O´Gorman agregó un cuerpo mucho más pequeño y con menos luz, en el cual se encuentran las piezas prehispánicas y los materiales para pintar de Diego.

Al subir por las escaleras interiores nos encontramos con un mezzanine desde el cual podemos observar todo el estudio e igualmente podemos apreciar las obras de grandes dimensiones que ahí trabajaba Diego.

El estudio de Rivera es un espacio muy agradable y cálido, en el cual se vivía un ambiente muy mexicano en el que siempre se contaba con la presencia de los



fig. 10



fig. 11

Vistas interiores del estudio. 10- Vista hacia el tapanco. 11- Vista hacia el gran ventanal.

grandes judas y piezas prehispánicas que Diego fue coleccionando con el paso del tiempo. Las atmósferas que genera O´Gorman a través de los diferentes materiales: aplanados blancos, concreto aparente, pisos de madera de pino entintados con pigmento *Congo*, vidrio que permite el paso de la naturaleza al interior y luz, junto con el manejo de la escala humana genera una serie de espacios muy ricos, lleno de diferentes sensaciones y calidades espaciales.

Muchas veces se ha dicho que O´Gorman tomó como referencia la casa estudio de Ozenfant, incluso he escuchado que el mismo O´Gorman afirmó que él se lo había *fusilado*<sup>29</sup>, sin embargo, esta afirmación parece superficial ya que aunque existen similitudes formales en algunos elementos como las escaleras y los dientes de sierra, el manejo del espacio a través de la luz, la escala y la materialidad es muy distinto. La casa de Diego Rivera tiene, sin duda, una esencia muy mexicana y es notablemente más funcionalista, y en algunos elementos más expresiva que la casa de Ozenfant.

En todo el interior de las dos casas encontramos las instalaciones eléctricas aparentes, así como losas de concreto aligeradas con bloques de tabique expuestas, sin aplanar. Esta sinceridad de los elementos funcionales no se encuentra en la obra

29 En conversación con Arq. Enrique Lastra



fig. 12

Vista del acceso y la estancia de la casa de Frida Kahlo.

de Le Corbusier antes mencionada.

O´Gorman hace una arquitectura ultrafuncionalista, que supera el funcionalismo que se había trabajado en Europa hasta el momento, buscando, ante todas las cosas, el mínimo de esfuerzo y de gasto por el máximo de rendimiento.

Lo que O´Gorman logró en la arquitectura de su primera etapa<sup>30</sup> fue tomar los principios dictados por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* y aplicarlos a la realidad mexicana, logrando obras con mucha fuerza y calidad sin caer en imitaciones de la estética lecorbusiana.

El estudio de Frida Kahlo es un espacio muy distinto que el de Diego, ya que está contenido en un volumen de menor tamaño, reduciendo las dimensiones del espacio y cambiando las calidades de luz con las que se cuenta. Hay que destacar la presencia de tres grandes muros de cristal que cierran el estudio de Frida en conjunto con un volumen sólido. Esta solución de cerrar un espacio casi en su totalidad con cristal ya había sido experimentada por O´Gorman en su casa en 1929.

Para acceder al estudio de Frida hay que subir por una escalera de concreto de medidas muy reducidas y con poca luz. Al llegar a éste nos encontramos en un espacio

30 Se entiende como la primer etapa de O´Gorman aquella en la que diseñó edificios funcionalistas.



fig. 13

Vista del estudio y la recámara de Frida Kahlo recién terminada la remodelación en 1996.

completamente transparente, desde el cual podemos observar todo el contexto alrededor de la casa. Hay que destacar que este espacio tiene una muy mala luz para pintar, ya que al tener vidrios hacia el sur, el norte y el oriente la incidencia de luz directa es muy alta, creando sombras y reflejos que interrumpen el quehacer de la pintura, además de elevar la temperatura notablemente.

El ventanal que se ubica al norte del volumen es distinto al resto, ya que éste se abre para permitir el acceso a una escalera estéticamente muy interesante y novedosa debido a su construcción en concreto, que permite que las huellas se sostengan únicamente en el volumen y estén en voladizo. El barandal de esta escalera tan particular está compuesto por un solo tubo el cual no cumple realmente la función de proteger a una persona que transita la escalera, especialmente a una persona con capacidades diferentes como lo era Frida.

La manera en la que O´Gorman interpretó los principios de Le Corbusier resultó en una obra muy contundente, en la cual podemos encontrar elementos que hacen referencia a la arquitectura moderna europea pero a la vez nos encontramos con una arquitectura que dio identidad a México, ya que después de la revolución la sociedad mexicana estaba en búsqueda de una nueva identidad, la cual encontró



fig. 14

La casa de Frida. Podemos observar el ventanal que se abate para permitir el acceso a la escalera que nos lleva a la azotea.

en esta arquitectura que respondía, en principio, a las necesidades de las clases sociales más afectadas. Posteriormente O'Gorman se arrepentiría de confiar en la arquitectura como un agente social y se dedicara únicamente a la pintura, antes de volver a la arquitectura con una visión radicalmente diferente.

Con el paso de los años se modificaron las casas, ya que la situación urbana y las necesidades cambiaron. Se retiró el puente y se construyó una barda en el perímetro del predio, ya que Diego necesitaba más privacidad. Frida vivió poco tiempo en esta casa, ya que debido a su enfermedad no podía subir escaleras, por lo que se mudó a Coyoacán, en donde vivió hasta su muerte en 1954.

Posterior a la muerte de Rivera (1957), quien vivió en esta casa intermitentemente por casi 25 años<sup>31</sup>, las casas pasaron a ser propiedad de su hija, Ruth Rivera, pero a petición de Diego Rivera, algunos años después de su muerte la propiedad y todo lo que ahí se encontraba pasaría a manos del gobierno para convertirse en museo.

Después de que pasó a manos del INBA, la sección de arquitectura mudó sus oficinas a la casa de Diego, mientras que la casa de Frida fue utilizada por el pintor Rafael Coronel como casa y estudio. Entre 1995-1996 las casas fueron restauradas a

31 Ver línea del tiempo de los artistas, ya que Rivera vivió fuera de México en múltiples ocasiones.



fig. 15

Vista de la casa de Frida desde Altavista. En la fotografía podemos observar algunas de las modificaciones que se le hicieron a la casa. Barda hacia la calle, retiro del puente y chimenea nueva.

su estado original por el Arq. Víctor Jiménez, quien trabajó durante más de 4 años en la investigación y la restauración de una de las obras más emblemáticas de la modernidad en México.

Después de su restauración las casas fueron abiertas al público como museo, exponiendo los objetos personales de Diego Rivera así como exposiciones temporales curadas por el INBA.

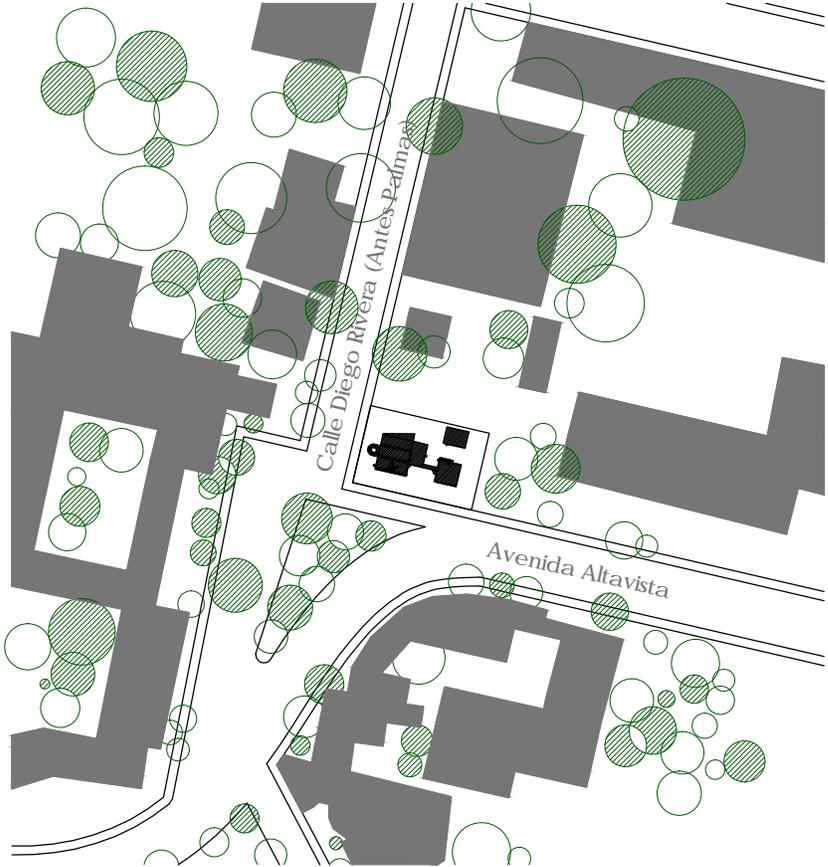


fig. 16

Casa de Diego Rivera hacia 1937.

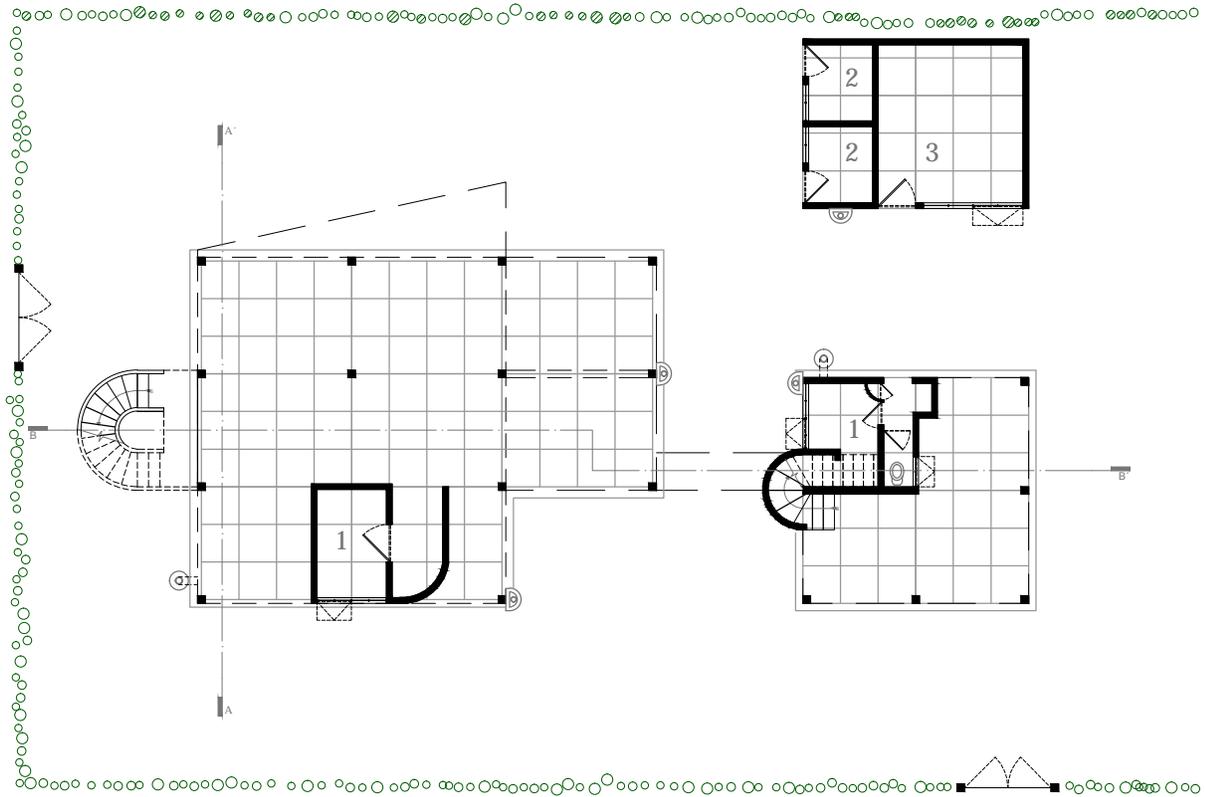


# III.II.I. Planos casa estudio Rivera y Kahlo Juan O´Gorman. 1932



Planta de Ubicación.

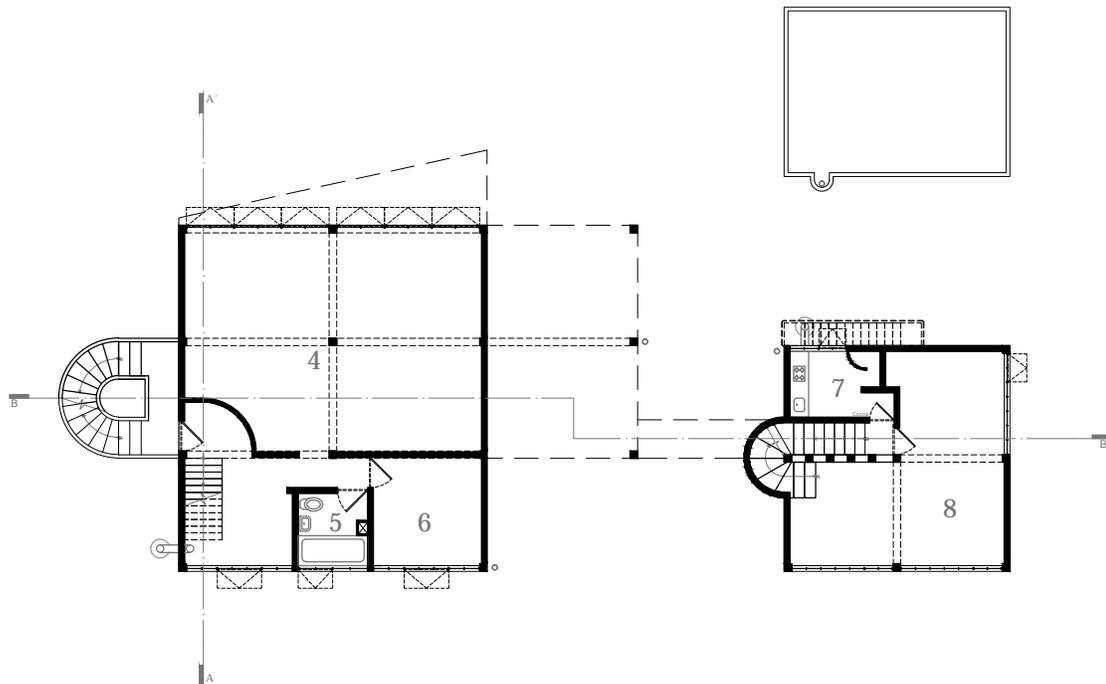




- 1. Cuarto de servicio
- 2. Servicios
- 3. Estudio de Guillermo Kahlo

Planta baja.





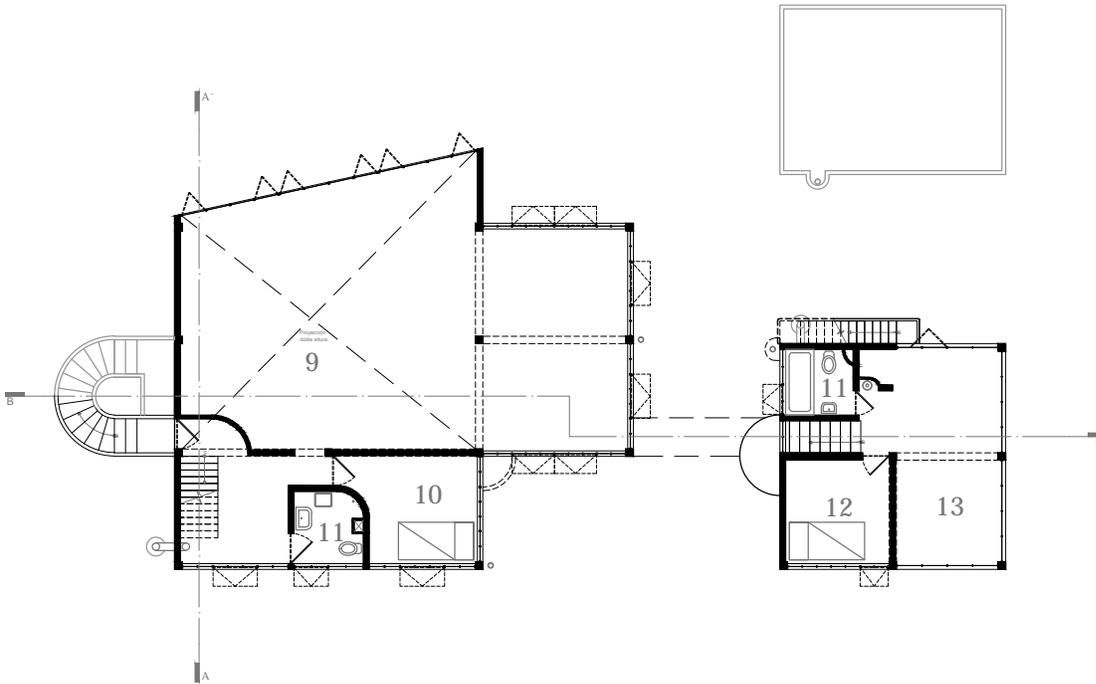
- 4. Galería
- 5. Baño para modelos
- 6. Cuarto para modelos
- 7. Cocina
- 8. Estancia

Planta primer nivel.



Esc. 1:200

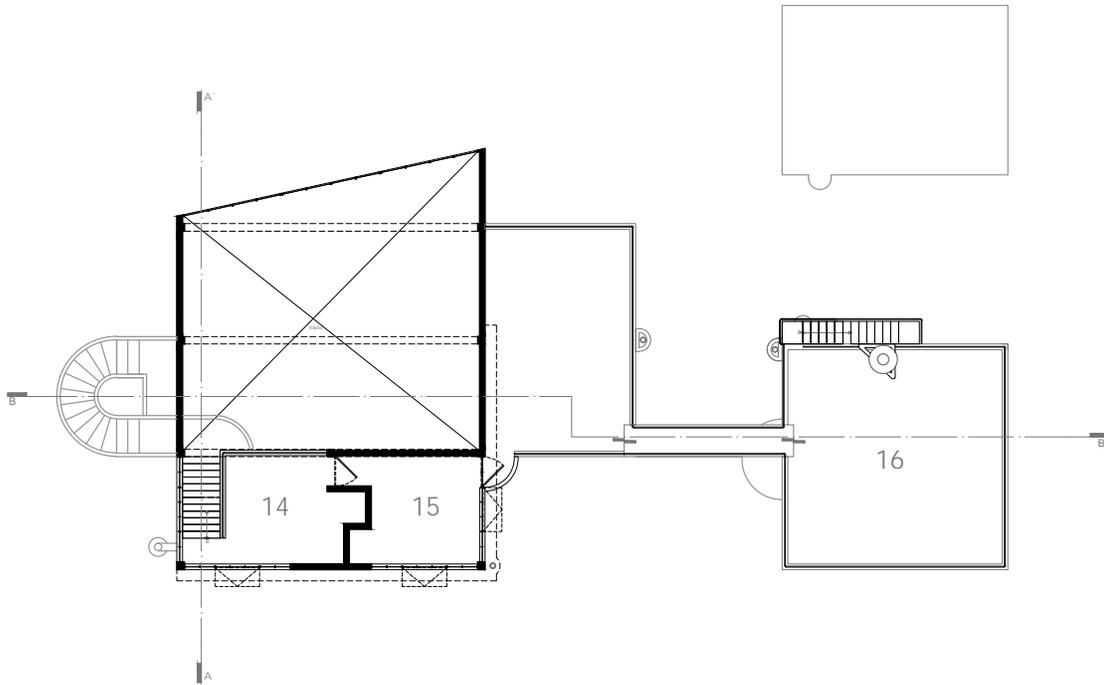
1 2 4 10m



- 9. Estudio de Diego Rivera
- 10. Recámara de Diego Rivera
- 11. Baño
- 12. Recámara de Frida Kahlo
- 13. Estudio de Frida Kahlo

Planta segundo nivel.



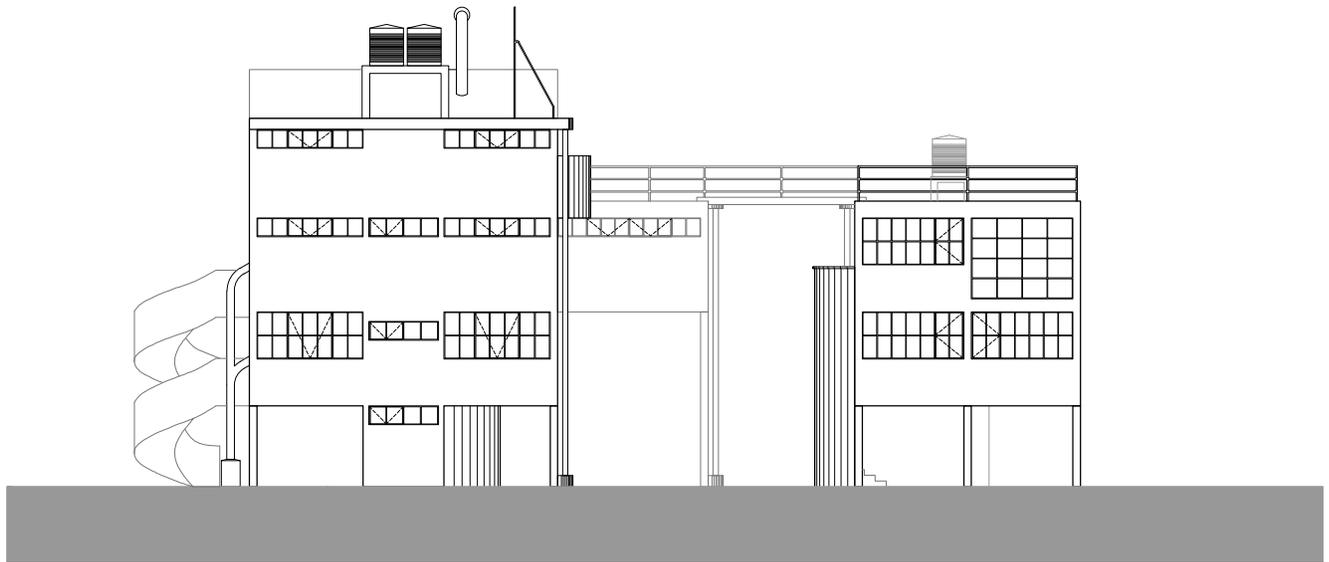


- 14. Tapanco
- 15. Oficina de Diego Rivera
- 16. Azotea habitable

Planta tercer nivel.



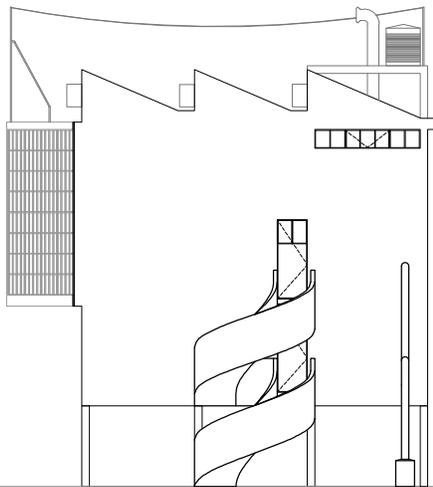




Alzado sur.

Esc. 1:200

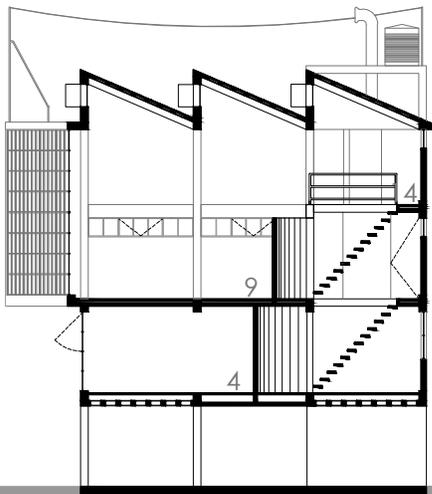




Alzado oeste.

Esc. 1:200



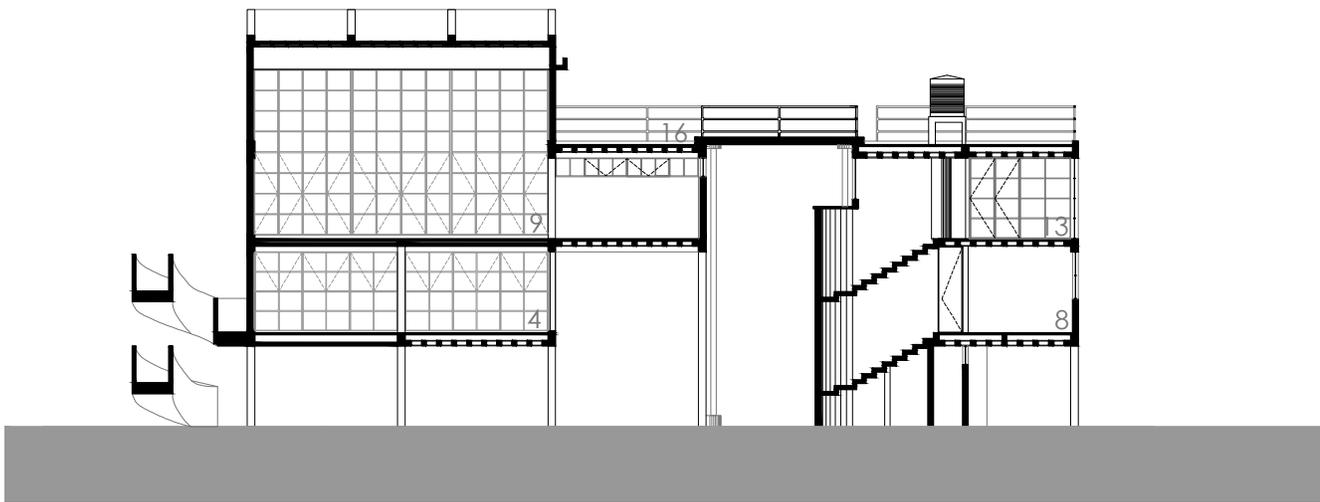


4. Galería  
9. Estudio de Diego Rivera  
14. Tapanco

Corte A-A´.

Esc. 1:200

1 2 4 10m



- 4. Galería
- 8. Estancia
- 9. Estudio de Diego Rivera
- 13. Estudio de Frida Kahlo
- 16. Azotea habitable

Corte B-B'.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m

## Planos de archivo

Al buscar información sobre los planos originales se encontraron dos versiones distintas. La primera fue publicada por Esther Born en su libro *The new architecture in Mexico*<sup>32</sup>, Junto con los planos describe brevemente el programa de la siguiente manera:

“Estudio. Galería para exponer la colección privada de escultura y pintura precortesiana. Cuatro recámara de visitas y dos baños. Un gran estudio. Un taller con espacio para exhibición de pequeñas esculturas antiguas. En la planta baja, un jardín de sombra en el que se pueden colocar grandes piezas de escultura y un lugar para coche.

Casa pequeña. Estancia, cocina, recámara, baño y un estudio que puede convertirse en dos recámaras con acceso independiente si fuera necesario. Estacionamiento y lavandería. Muros exteriores pintados en *azul brillante, rosa y rojo terroso*<sup>33</sup>. Todo el trabajo de herrería en naranja bermellón.”<sup>34</sup>

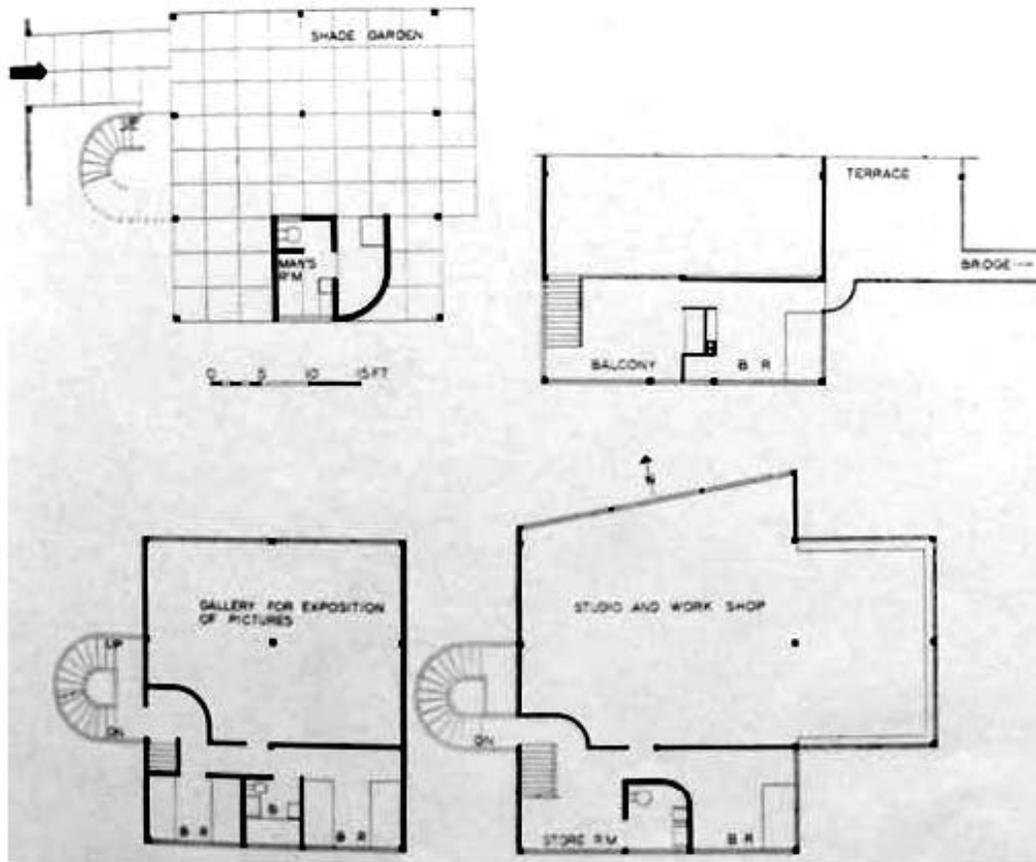
Es interesante como presenta Born el proyecto, ya que nos presenta con una confusión ante la distribución del programa. El análisis y los planos se han redibujado basados en los planos del libro de Víctor Jiménez<sup>35</sup> ya que con base en ese planteamiento se han restaurado las casas.

32 Born, Esther, *The new architecture in Mexico*, W. Morrow, Nueva York, 1937

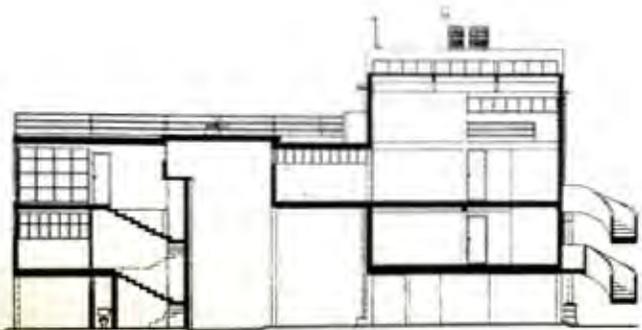
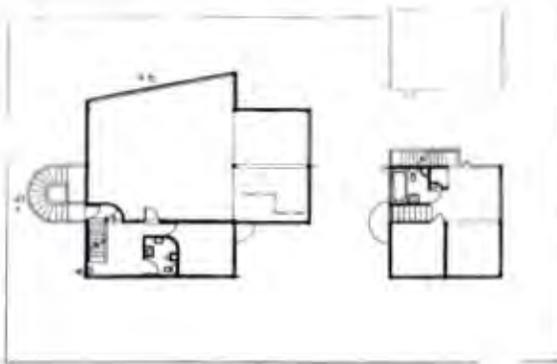
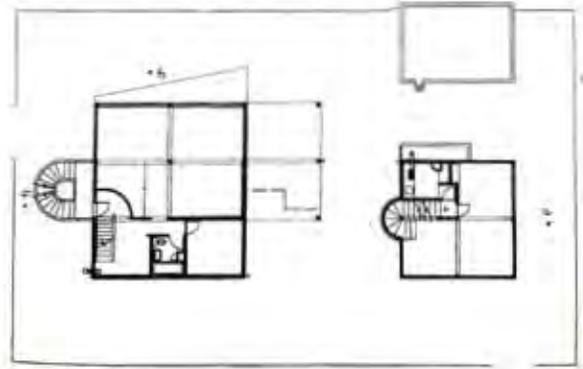
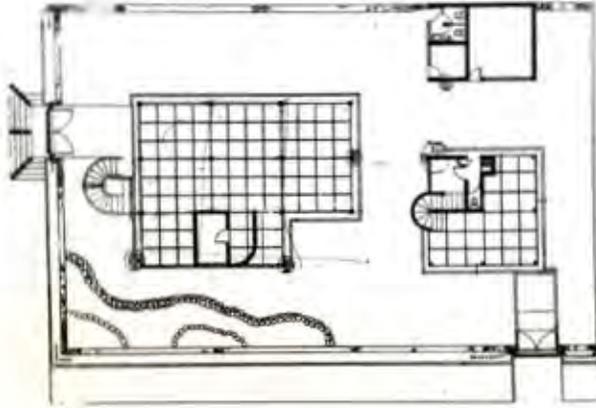
33 Traducido por el autor de: *bright blue, rose and deep earth red*

34 *Ibid.* P. 89

35 *Op. Cit.* Jiménez, Víctor, *Juan O’Gorman...*



Planos originales publicados en el libro de Esther Born.



Publicación original de planos en esta página en: Jiménez, Víctor, Juan O'Gorman. Vida y Obra., Colección talleres, UNAM, México, 2004. Revisión basada en visitas al inmueble.



## III.II.II. Análisis espacial casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

Juan O´Gorman. 1932

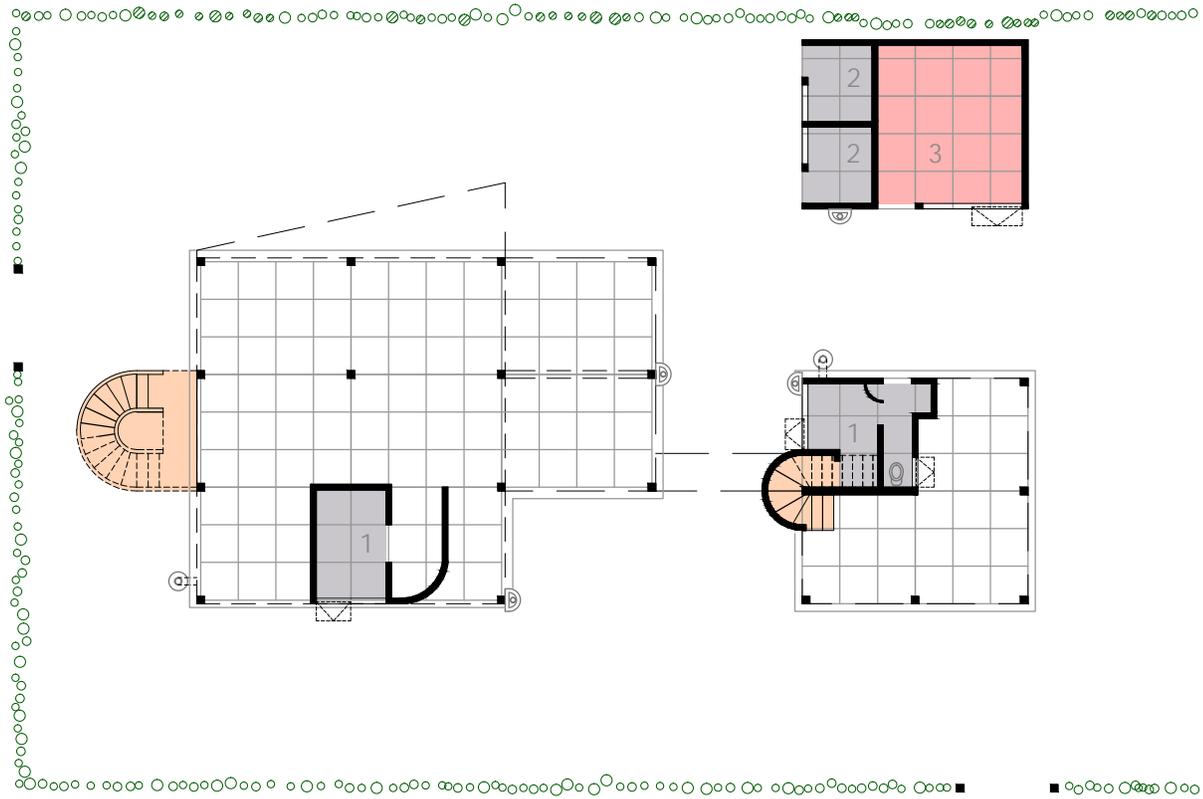
En los planos y diagramas que se muestran a continuación se puede observar el rigor compositivo con el que O´Gorman desarrolló las casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo.

En el caso de este proyecto los diagramas volumétricos son particularmente claros, ya que los espacios están distribuidos dependiendo su función. Esta agrupación resulta, literalmente, en la forma del conjunto.

Las plantas están organizadas de público a privado, iniciando en la planta baja libre como el espacio más público del conjunto y generando privacidad mientras se va subiendo.

Al igual que se distribuyeron los espacios dependiendo de su grado de privacidad en vertical, la composición Norte-Sur es muy clara, ya que separa los espacios habitables al sur, aprovechando la luz directa del sol y al norte se aprovecha la luz indirecta para el estudio de pintura y la galería.

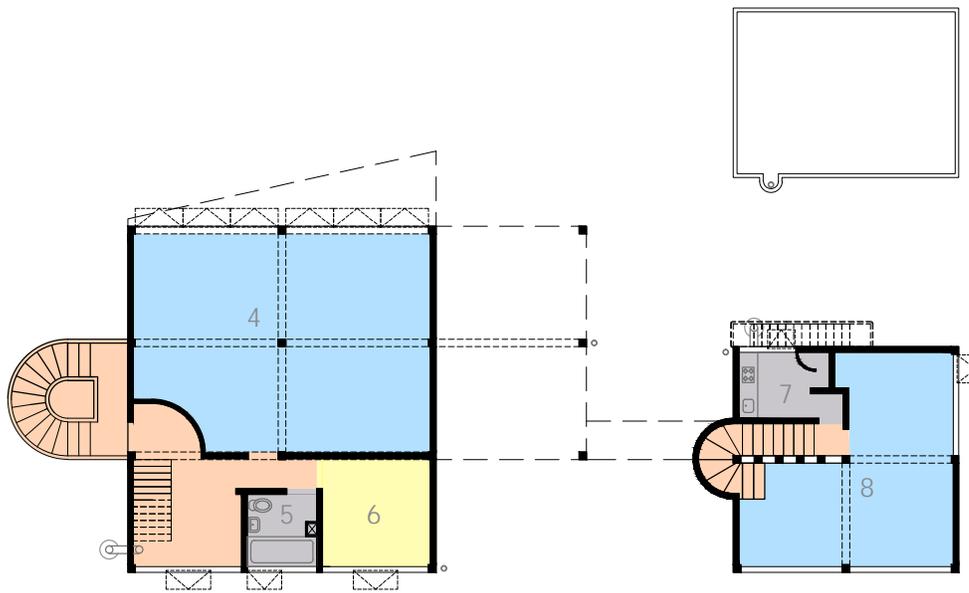
El diagrama de las fuentes de luz del estudio de Rivera muestra como O´Gorman convirtió el estudio en un cubo de luz indirecta, buscando generar el espacio ideal para la pintura.



Planta baja



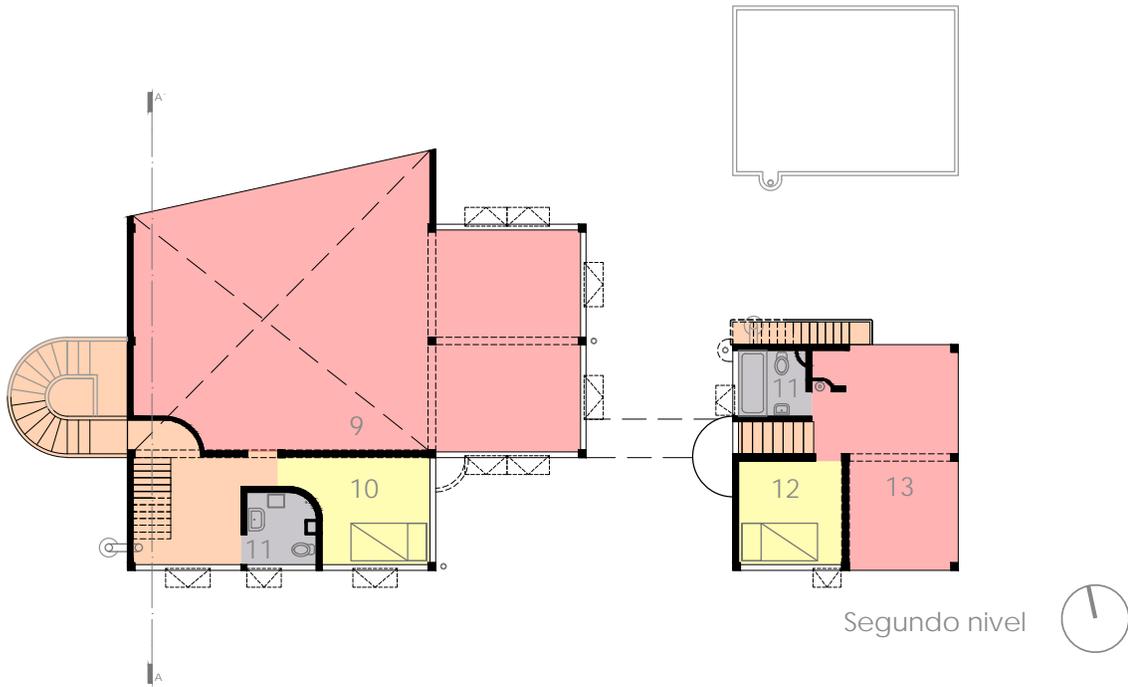
1. Cuarto de servicio
2. Servicios
3. Estudio de Guillermo Kahlo
4. Galería
5. Baño para modelos
6. Cuarto para modelos
7. Cocina
8. Estancia



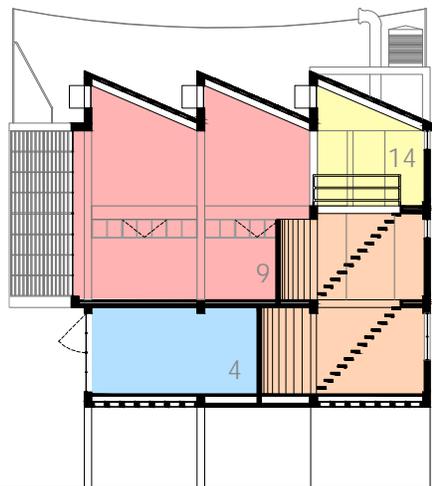
Primer nivel



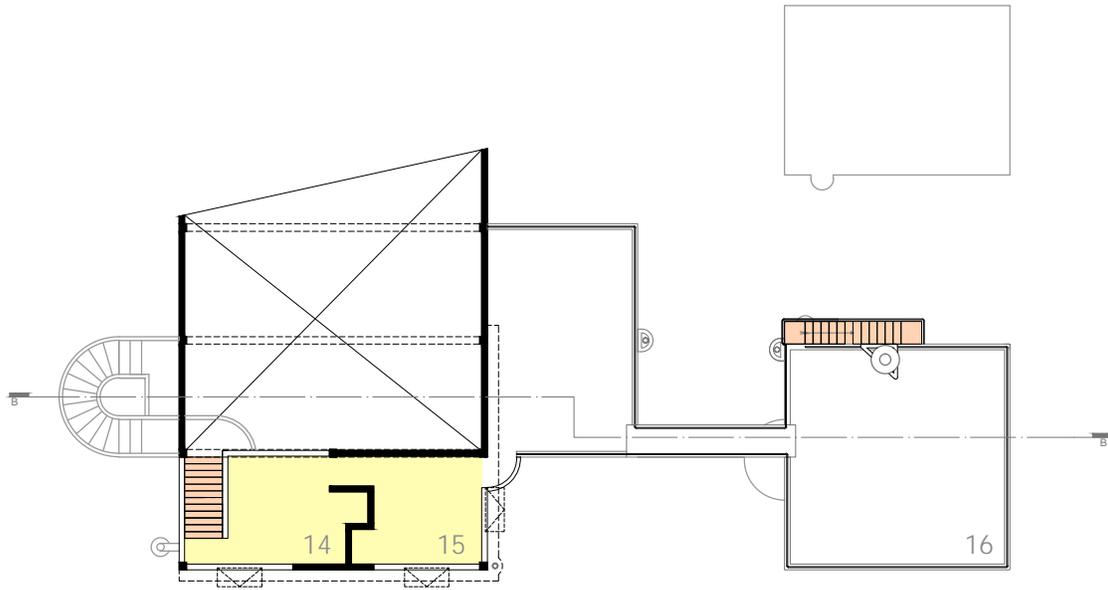
Circulaciones Estudio Espacios exteriores Privado Público Servicios



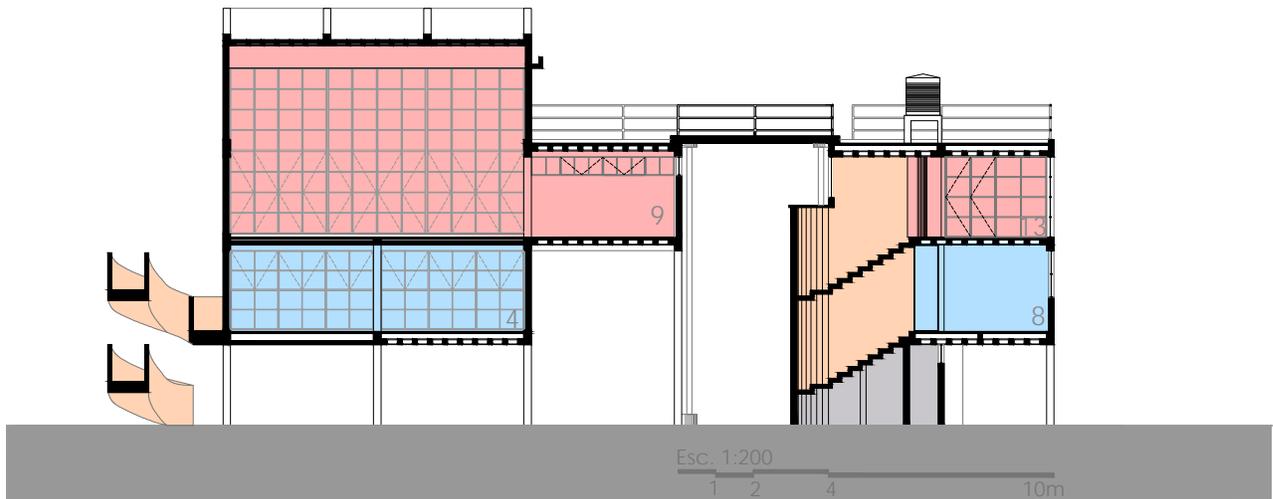
- 4. Galería
- 8 Estancia
- 9. Estudio de Diego Rivera
- 10. Recámara de Diego Rivera
- 11. Baño
- 12. Recámara de Frida Kahlo
- 13. Estudio de Frida Kahlo
- 14. Tapanco
- 15. Oficina de Diego Rivera
- 16. Azotea habitable



Corte A-A'

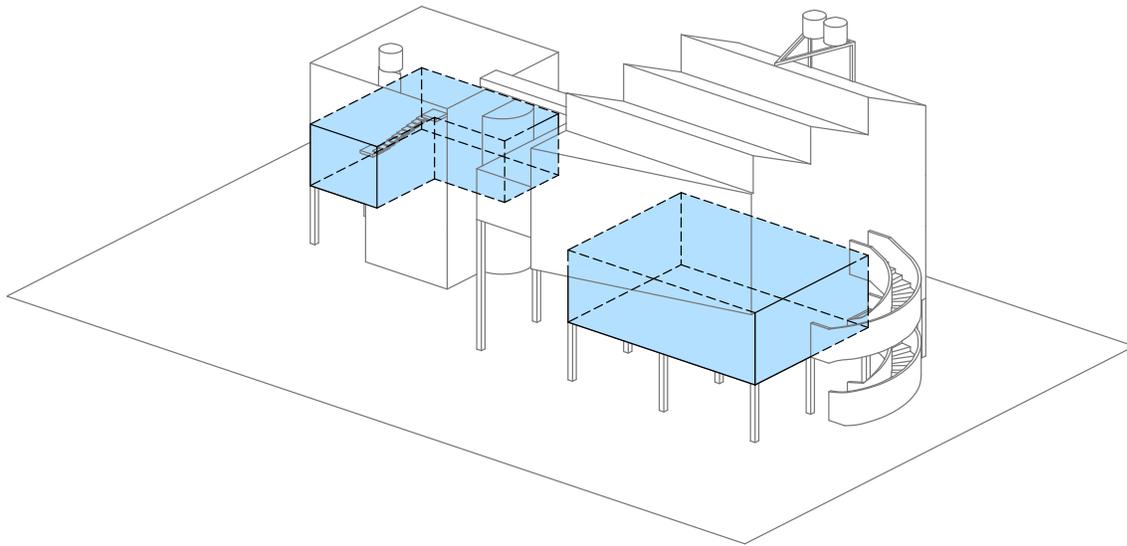


Tercer nivel

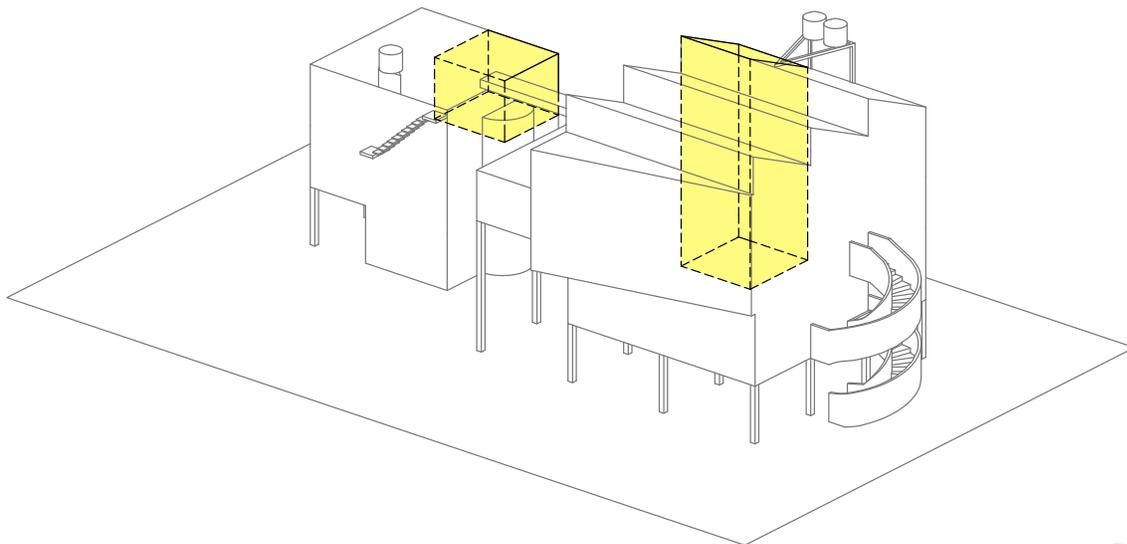


Circulaciones Estudio Espacios exteriores Privado Público Servicios

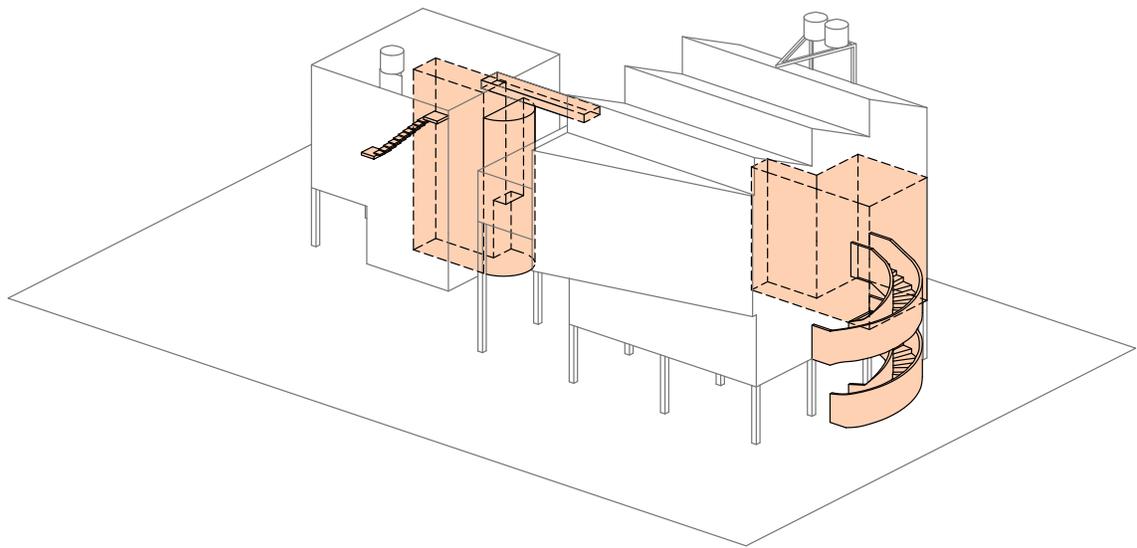
Corte B-B'



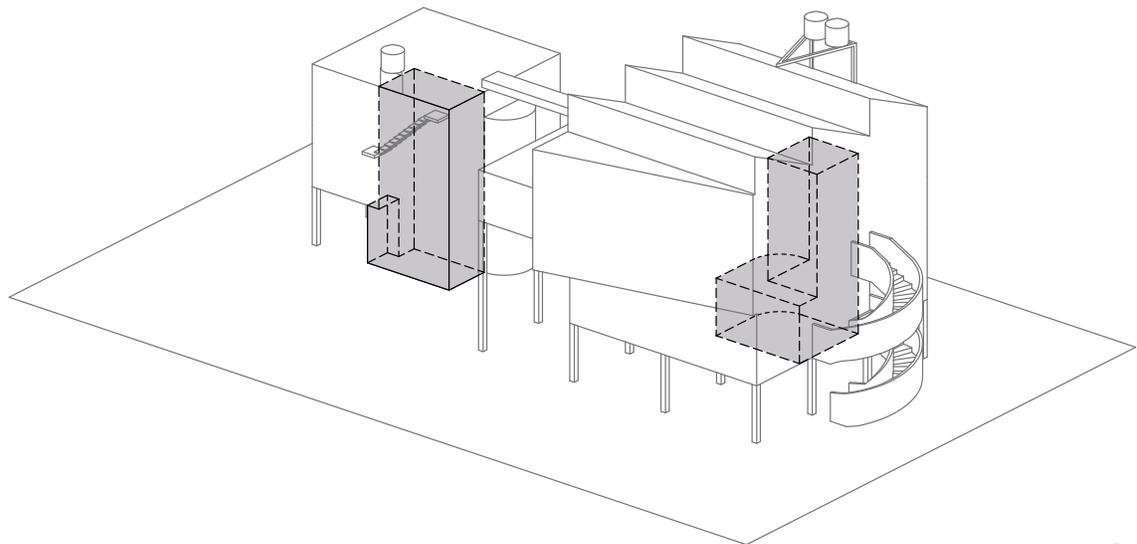
Público



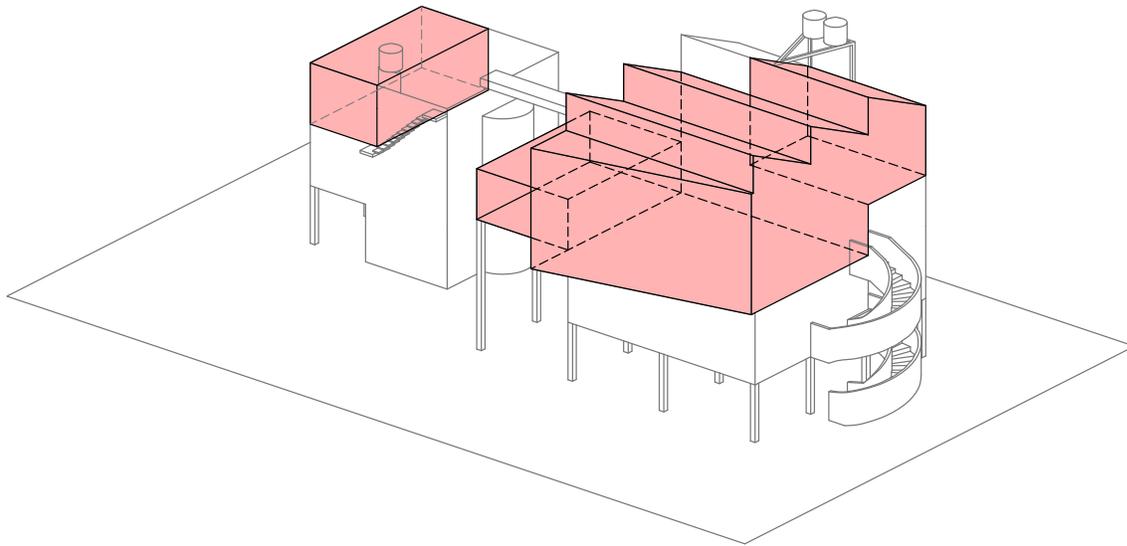
Privado



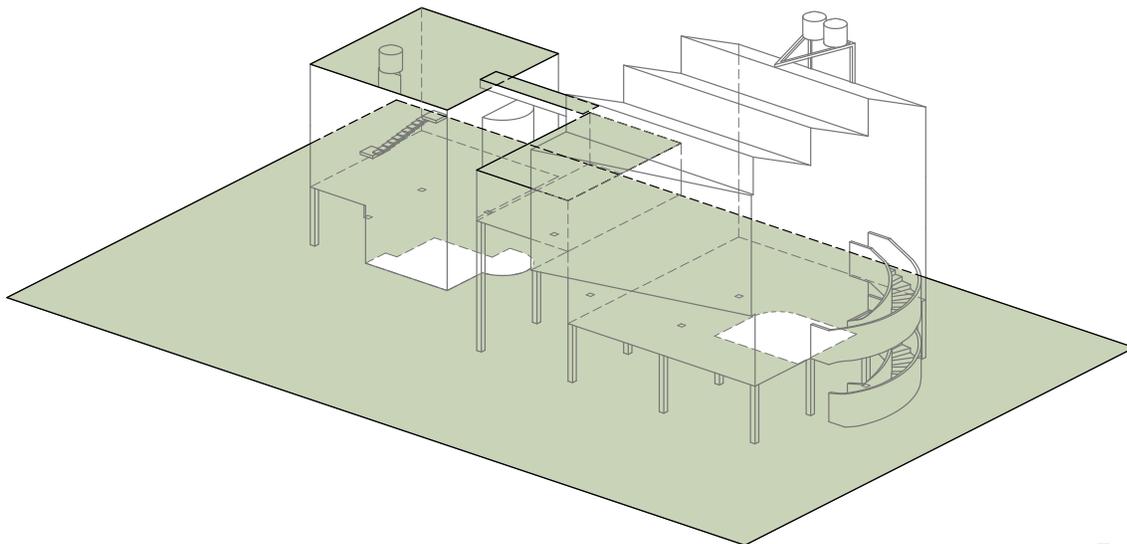
Circulaciones



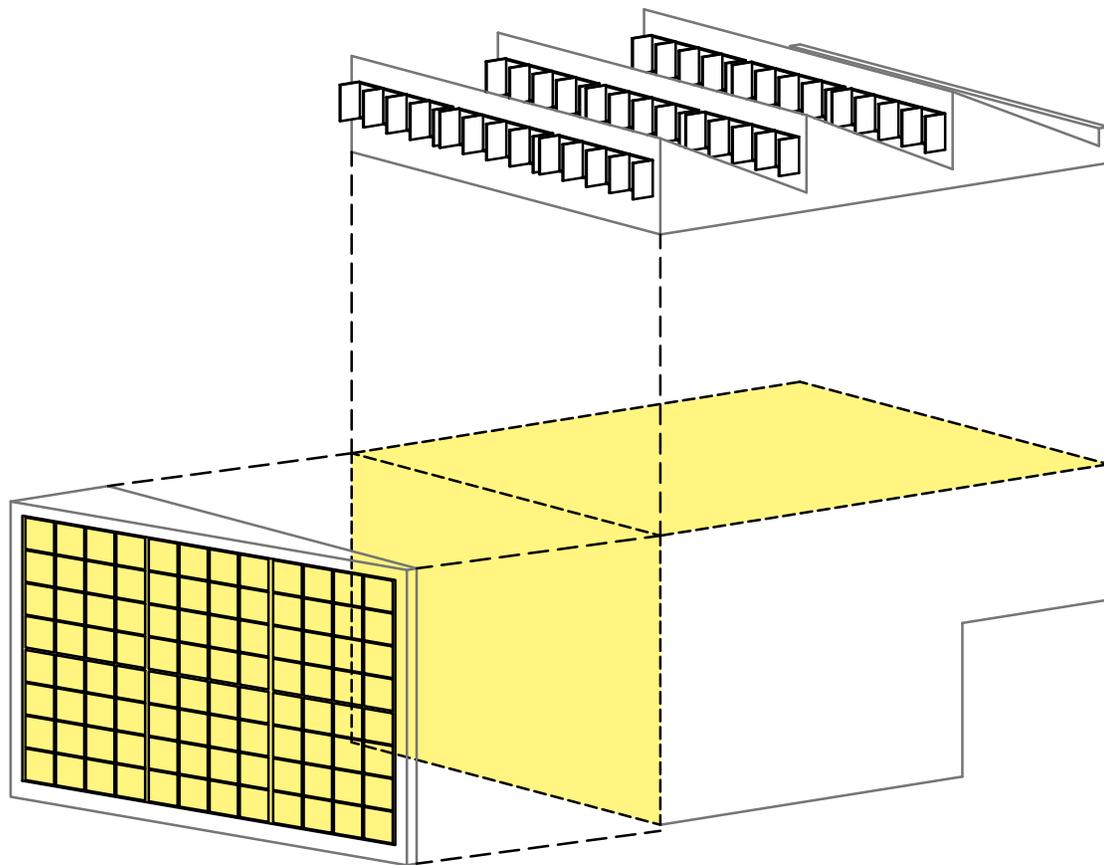
Servicios



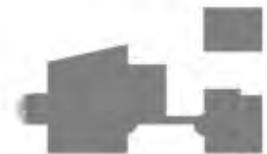
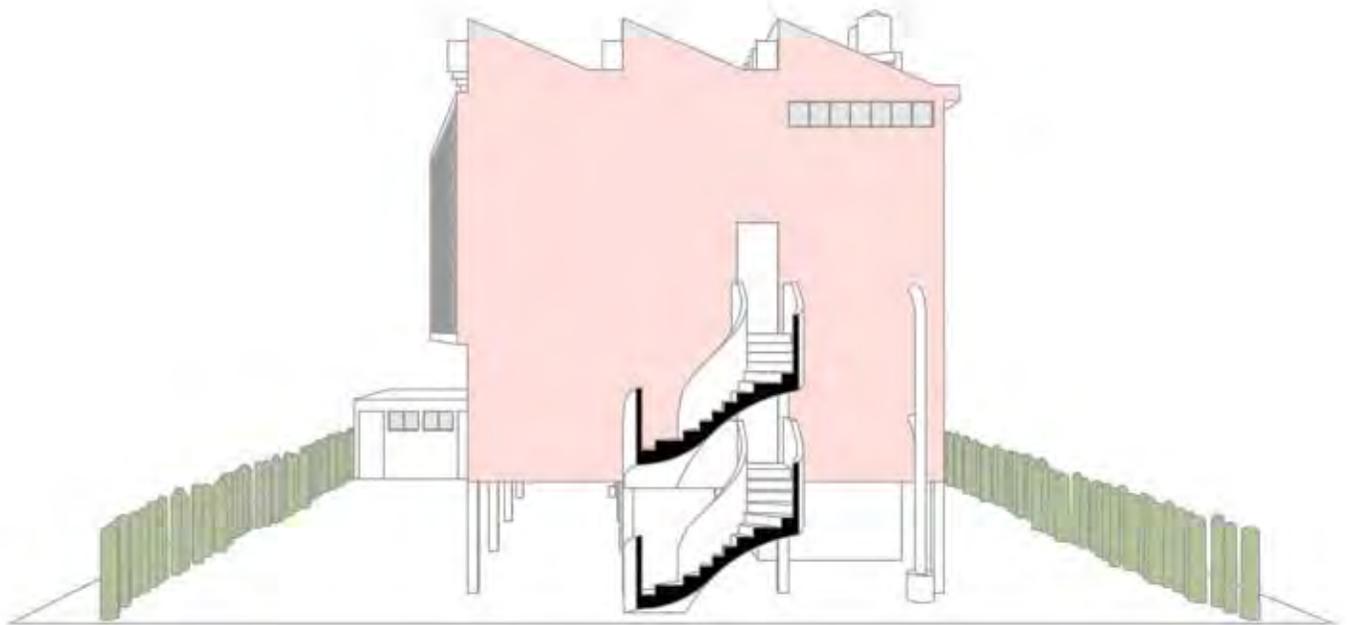
Estudios



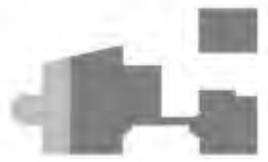
Exteriores



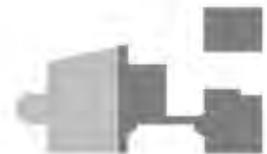
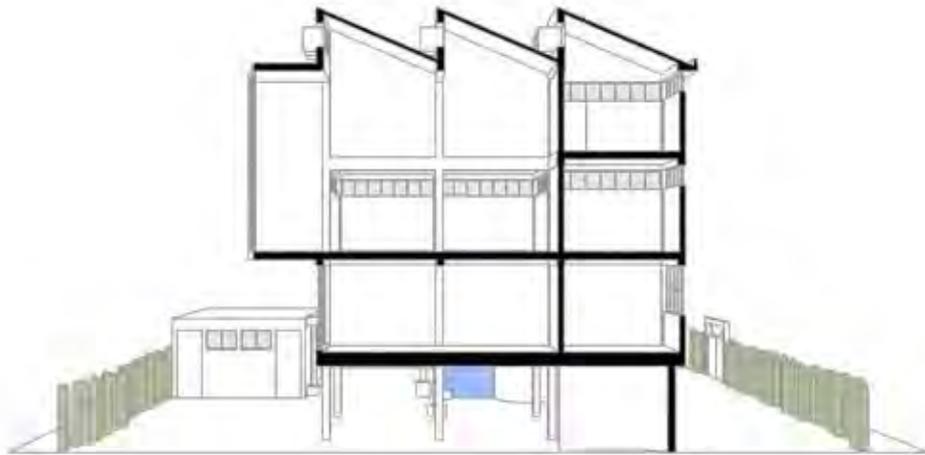




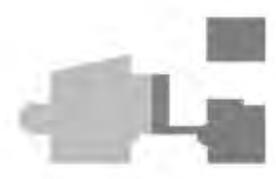
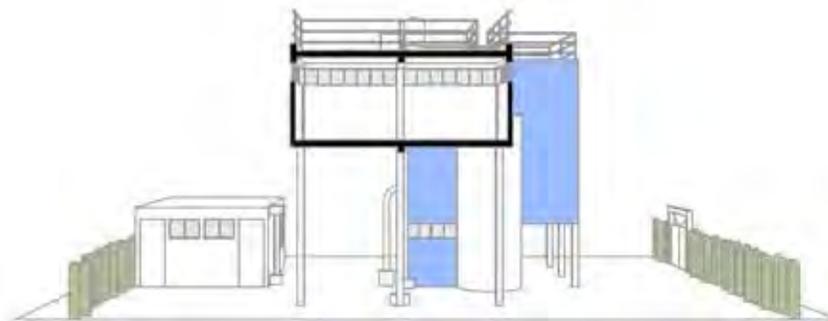




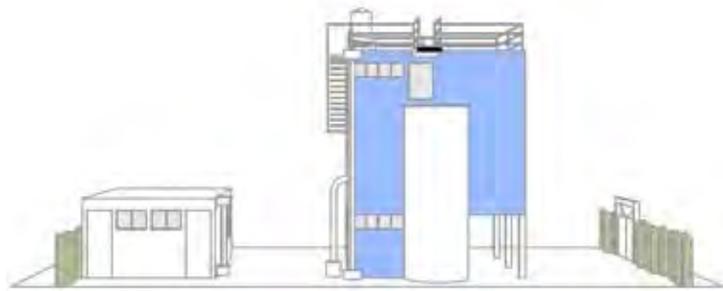








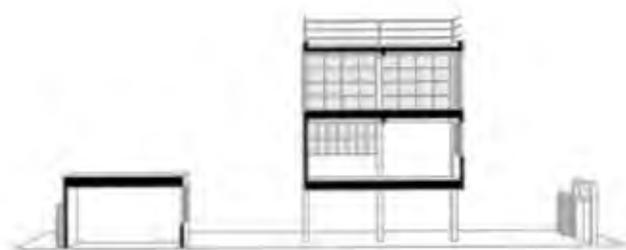






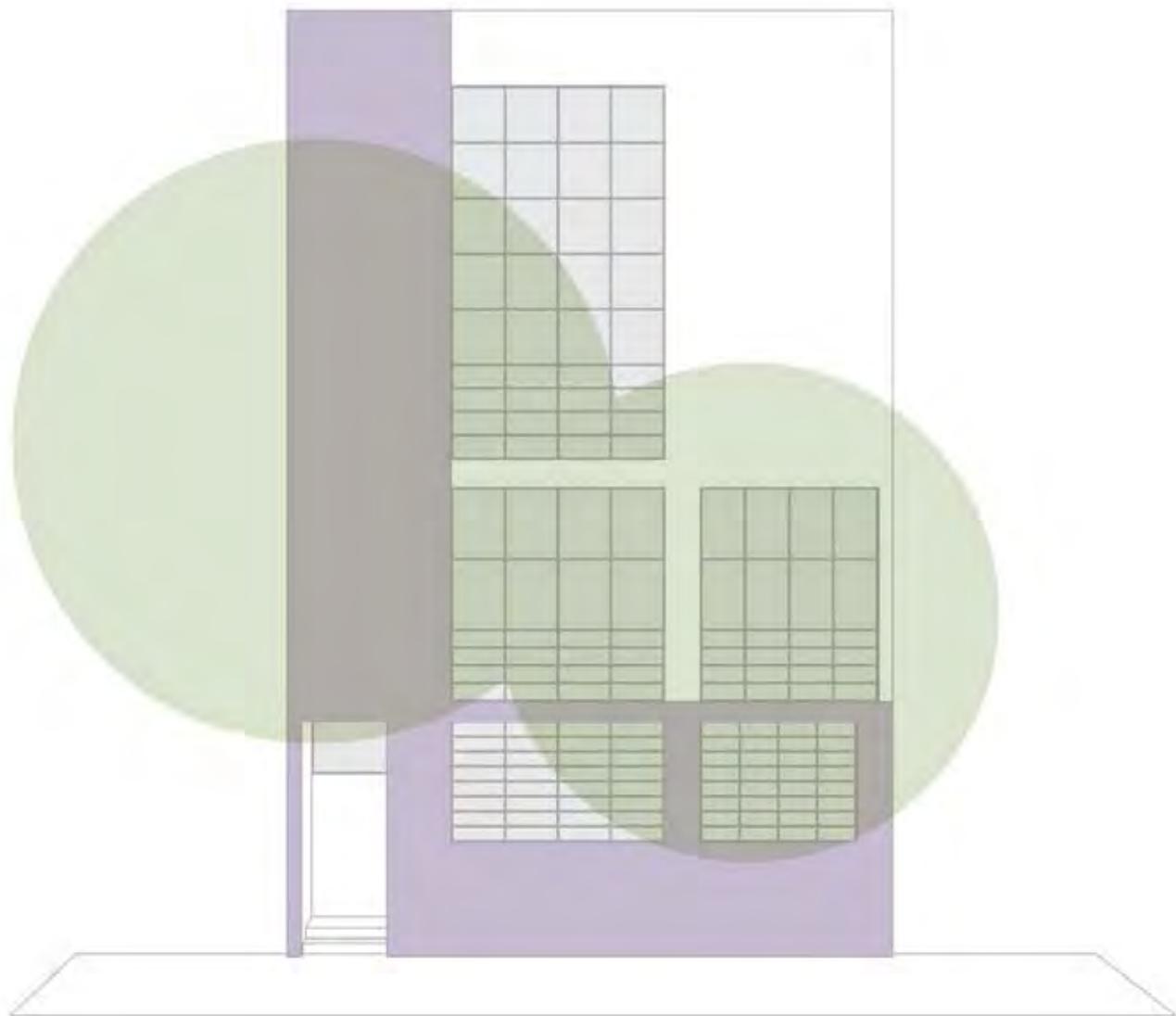








III.III. Casa estudio José Clemente Orozco  
Luis Barragán. 1939-1940





La casa estudio para José Clemente Orozco ubicada en la calle Ignacio Mariscal #132 fue proyectada y construida por el Arq. Luis Barragán entre 1939 y 1940 con el apoyo del mismo Orozco.

Luis Barragán nació y creció en Jalisco, teniendo un acercamiento a la arquitectura virreinal y tradicional de los pueblos mexicanos desde su infancia. Estas influencias marcarían el porvenir de su carrera.

En 1925 realizó su primer viaje a Europa tras haberse graduado de Ingeniero Civil en Guadalajara<sup>36</sup>. En este viaje visitó la exposición mundial de París de 1925, en la cual conoció el pabellón del Espíritu Nuevo de Le Corbusier y el pabellón de la Unión Soviética de Konstantin Melnikov. En este mismo viaje conoce el libro de "Los jardines encantados" de Ferdinand Bac, que tendría una gran influencia en su obra.

Unos años más tarde, en 1931 Barragán vuelve a Europa, haciendo escala en Nueva York, en donde Orozco vivía en esa época. Hay que destacar que para este año ya empezaban a aparecer los rascacielos en Nueva York. La construcción del Edificio Chrysler terminó en 1928 y la del Empire State comenzó en 1930.

36 La carrera de arquitectura no existió en Guadalajara sino hasta 1948.



fig. 17

Pabellón del Espíritu Nuevo, Le Corbusier, 1925.

Una vez en Europa, Barragán conoce a Le Corbusier personalmente y recibe una carta para poder visitar la Villa Savoye y la Villa Stein. Acerca de la nueva arquitectura que estaba en auge en Europa Barragán escribe:

“[...] Están muy seguros de su nueva belleza. Hay otros que no la quieren, pero por lo general son conservadores adinerados. José Clemente me hablaba de lo mismo hace unas semanas. No hay vuelta atrás, los tiempos son otros”<sup>37</sup>

A su regreso a Guadalajara, Barragán sigue construyendo arquitectura con tintes regionalistas, pero en 1936 se muda a la Ciudad de México, en donde empieza a experimentar con la nueva arquitectura que había visto en Europa.

A pesar de que la etapa racionalista de Barragán rompe radicalmente con la arquitectura que había construido hasta el momento en Guadalajara y posteriormente, en la década de los 40 desaparece repentinamente para volver a una arquitectura con influencias regionales y extranjeras “Se comprende que es fundamental el desarrollo de su obra de esta etapa que, en el conjunto de la misma, no tiene un valor extraordinario, pero que sin ella, nunca hubiera llegado Barragán a ese grado de

<sup>37</sup> Rikken, Antonio, *Luis Barragán: Escritos y conversaciones*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000. P 17



fig. 18



fig. 19

Casa González Luna, Luis Barragán, 1934. Guadalajara, Jalisco.

sutileza minimalista y de sencillez de sus posteriores obras cumbre”<sup>38</sup>.

Los edificios proyectados por Barragán utilizando la estética del Movimiento Moderno fueron construidos con fines comerciales en predios urbanos en nuevas colonias que se estaban desarrollando para densificar la Ciudad de México en la década de los 30 y los 40, tales como la Condesa, la Cuauhtémoc y la Tabacalera.

En estos edificios encontramos algunas de las características del Movimiento Moderno, tales como el uso de grandes ventanales, uso del concreto como estructura portante, superficies planas, concentración de circulaciones y espacios de servicios entre otras, pero también encontramos elementos tan importantes como la planta libre y la modulación que no aparecen en las obras de Barragán, siguiendo con la manera tradicional de componer con secuencias de cuartos que se conectan entre sí.

“Estas obras dan cuenta del esfuerzo de Barragán por adoptar el triunfante lenguaje del funcionalismo, haciéndolo consolidar con sus personales gustos estéticos”<sup>39</sup>.

38 Rispa, Raúl, editor, *Barragán: Obra completa*, Tanais Ediciones, Madrid, 1995, P. 79

39 *Ibid.* P. 79



fig. 20



fig. 21



fig. 22

Casa Dúplex en la Colonia Condesa, Luis Barragán, 1936-1937.

José Clemente Orozco, al igual que Barragán, era originario del estado de Jalisco<sup>40</sup>. Orozco fue uno de los máximos representantes de muralismo mexicano, habiéndose formado en la Academia de San Carlos entre 1898 y 1904 junto con pintores como Diego Rivera y Saturnino Herrán.

La obra de Orozco se caracteriza por su fuerte expresividad y por la crudeza con la que representa la realidad que se vivió en el país durante la revolución.

Entre 1906 y 1909 Orozco trabajó como dibujante en el despacho del Arq. Carlos Herrera López, quien en la época proyectaba edificios eclécticos que seguían apegados a la influencia europea impulsada durante el Porfiriato. Este arquitecto proyectó y construyó el Museo de Geología entre 1890 y 1906.

Posteriormente trabajó con José Guadalupe Posada en su taller de grabado, en donde aprendió esta técnica así como la fuerte expresividad que se podía lograr con este medio. Esta fuerza se reflejará en su obra a partir de ese momento.

En 1927 Orozco se muda a Nueva York en busca de las vanguardias del arte. Permanecería ahí hasta 1934, año en el que vuelve a Guadalajara.

40 Barragán era originario de Mazamitla y Orozco de Zapotlán el grande, pero mientras vivieron en Jalisco ambos pasaron la mayor parte del tiempo en Guadalajara.



fig. 23

Museo de Geología, Arq. Carlos Herrera López, 1890-1906.

Barragán y Orozco, así como Chucho Reyes, pertenecían a un grupo de intelectuales provenientes de Guadalajara y que se instalaron en la Ciudad de México. Este grupo de amigos compartían ideas y experiencias, por lo cual se reunían y se consultaban con frecuencia. Alma Reed escribe “Orozco encontraba una estimulante compañía en Luis Barragán [...] cenaban juntos con frecuencia y pasaban después horas en animada discusión sobre temas estéticos y acerca de la nueva arquitectura”<sup>41</sup>.

Es interesante el intercambio de ideas entre estos artistas, ya que podemos observar en sus obras la influencia de los otros. Nos llama la atención, para el caso de estudio particular, la forma en la que Orozco abstrae y pinta escenas cotidianas en las que los edificios se convierten en prismas puros, en los que la luz y la sombra juegan un papel esencial para crear diferentes atmósferas. Esta manera de abstraer la arquitectura de los pueblos mexicanos nos recuerda a la obra de madurez de Luis Barragán, en la que dialogan la modernidad y la tradición.

En uno de sus escritos Orozco habla de los distintos elementos con los que se componen sus obras: “Un punto es una fuerza, una línea (tensión), un plano (presión), un volumen (presión), la materialidad; tensión y presión: un movimiento. No son

41 Alma Reed citada por Louise Noelle en: Noelle, Louise, *Luis Barragán: Búsqueda y creatividad*, UNAM, México, 2004, P.23

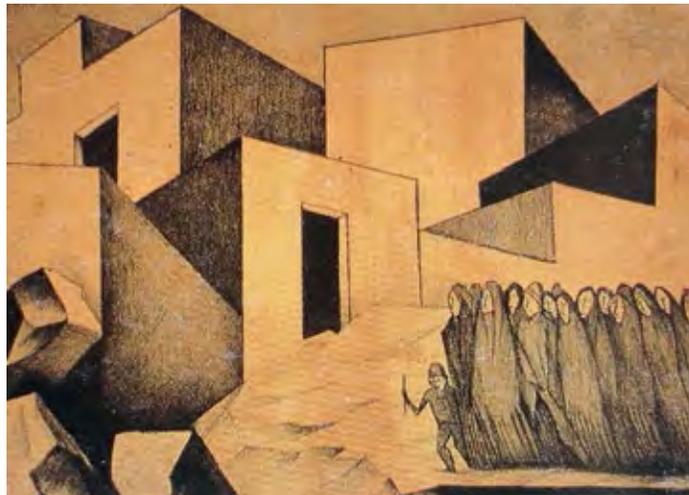


fig. 24

Procesión, José Clemente Orozco, 1930.

elementos geométricos, son elementos mecánicos”<sup>42</sup>.

Con esta afirmación Orozco determina que su obra es dinámica, que todos los elementos que las componen juegan un papel importante para expresar diferentes tipos de fuerza. En la arquitectura de Barragán encontramos una búsqueda constante por crear diferentes atmósferas, valiéndose de los mismos elementos de los que habla Orozco y agregando la luz como elemento esencial en su obra.

En 1931 en su segundo viaje a Europa Barragán visita a Orozco en Nueva York, en donde platican acerca de la nueva arquitectura en Europa y Barragán le recomienda a Orozco sitios para visitar en su próximo viaje a España, Francia e Inglaterra. En un par de cartas de 1932 de Orozco a Barragán podemos ver el trato amistoso entre los dos tapatíos<sup>43</sup>.

Cuando Orozco vuelve de Nueva York a Guadalajara en 1934, Barragán proyecta y construye un primer estudio para este pintor en el recién fraccionado Parque Revolución. Este estudio es un primer vistazo de la arquitectura que haría posteriormente Barragán, en donde conjuga sus vivencias en Jalisco con las experiencias de la modernidad en

42 Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, P.49

43 *Op. Cit.*, Rikken, Luis Barragán... P 148 -149

Enviada desde Madrid a Guadalajara.  
9 de agosto 1932  
Sr. Luis Barragán.  
Guadalajara.

Muy querido amigo:

Tengo el gusto de saludarlo desde esta soleada y maravillosa España, que usted debe conocer bien.

He hecho un viaje muy rápido para ver los museos más importantes de Londres, París, Italia y España. Por supuesto que hay que venir con más calma a ver todo esto, pero por lo menos he adquirido una idea bastante buena y útil de lo que me interesa. Una de las cosas más impresionantes es Toledo, donde estuve tres días y pienso volver antes de marcharme. Debo estar de regreso en Nueva York antes de Septiembre.

Un saludo a Zuno, si lo ve usted, y demás amigos. Ya le volveré a escribir de Nueva York.

Le desea todo bien su amigo,

J.C. Orozco

Enviada desde Nueva York a Guadalajara.  
12 de noviembre 1932

Muy querido amigo:

Le saludo apenado por no haberle escrito con anterioridad. Desde que regresé a Nueva York he estado muy atareado con proyectos y otras cosas simplemente tontas, que me han quitado tiempo para dedicarme a estos quehaceres.

Mi viaje fue muy productivo. Pude visitar algunas de las cosas que usted me recomendó y otras del amigo Federico Kiesler -que le manda muchos saludos-. Me acordé de usted en esos lugares y mucho me hubiera gustado platicar ahí para aprender los dos. **No fui a la casa de Le Corbusier que tanto me dijo, pero traje unos libros de todo esto y de sus pinturas.**

De pintura vi mucho, bueno y malo. En las galerías tienen maravillas y también mucha basura. Casi, casi me quedo con lo que nos enseñan los de siempre...

No sé cuando podré ir por allá. Quisiera pasar las posadas, pero la veo difícil.

Salúdeme por favor a los amigos. Escríbame para saber de sus obras y sus planes.

Le deseo lo mejor,

Orozco

Europa.

Orozco encarga el proyecto para su segunda casa estudio a Barragán en 1939, mismo año en el que Barragán, junto con Max Cetto, construye el edificio para 4 pintores en el Parque Melchor Ocampo. La construcción de la casa estudio terminó en 1941, año en que Orozco vuelve a la Ciudad de México junto con su esposa Margarita Valladares y sus 3 hijos Clemente Humberto, Alfredo Leandro y Eugenia Lucrecia tras haber vivido fuera 14 años<sup>44</sup>.

Debido a su previa experiencia como dibujante en un despacho de arquitectura, Orozco participa en el proceso y supervisa la construcción de su casa estudio<sup>45</sup>, consiguiendo, con el diseño de Barragán un espacio "amplio para hacer "diabluras", con un gran ventanal al norte, altas ventanas en otros muros y un tragaluz"<sup>46</sup>.

Durante la realización del proyecto Barragán introduce a Justino Fernández, en ese entonces joven historiador del arte, a Orozco. A partir de ahí surgiría una larga amistad hasta la muerte de Orozco en 1949. Justino Fernández recuerda la casa estudio:

44 Entre 1927-1934 en Nueva York y de 1934-1941 en Guadalajara.

45 Es difícil determinar que tan importante fue la participación de Orozco en el proceso debido a la falta de información.

46 *Op. Cit., Tibol, José Clemente...P. 194*



fig. 25

Primera casa estudio proyectada por Barragán para Orozco en 1934. Guadalajara, Jalisco.

“Aquella casa, relativamente estrecha y alta, de tres pisos tenía por fuera y por dentro algo singular; su desnudez. Una escalera a la entrada subía hasta el taller, que tenía un gran ventanal al norte, un tragaluz y otras ventanas altas, además tenía una chimenea. Unos asientos, mesa de trabajo y uno o dos caballetes y eso era todo y todo tenía personalidad severa, sin asumo de pretensiones decorativas. Sobre una pared clavó Orozco una de esas telas pintadas de Tahití, con un dibujo geométrico, abstracto. En otro muro colgó una pequeña tela, sin marco, que era una copia de un Greco. Un retrato de una señora”<sup>47</sup>

A diferencia de las otras casas estudio que se analizarán, el programa es más extenso debido a las necesidades de la familia Orozco.

A pesar de ser una casa que aparentemente pertenece al Movimiento Moderno, la disposición de los espacios, así como las atmósferas, está resuelta de la manera que

47 Fernández, Justino, *Textos de Orozco*, UNAM, México, 1983, P.116



fig. 26

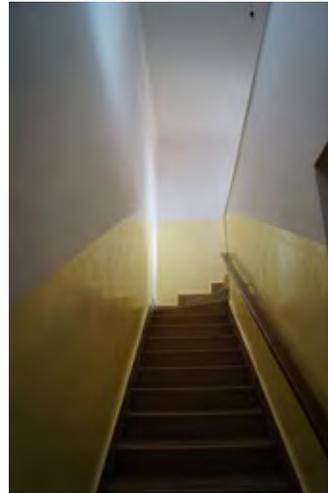


fig. 27

Dos tramos distintos de escaleras. Es interesante el manejo de la luz natural a través de otros espacios.

se había resuelto hasta principios del siglo XX, como una secuencia de cuartos que se conectan entre sí, teniendo un gran área de espacios de circulación y de servicios.

La casa está ubicada en un predio muy angosto y largo entre medianeras con la calle hacia el norte. Debido a la forma del terreno la iluminación y la ventilación se resolvieron con aperturas hacia dos patios y la fachada norte.

En la planta baja encontramos un recibidor, 3 cuartos de servicio, la cocina y el comedor.

En el primer nivel se ubican la estancia-galería al norte y dos recámaras con una terraza al sur. El segundo nivel está conformado por otras dos recámaras y el estudio, el cual cuenta con doble altura para conseguir la mayor cantidad de luz posible.

En el tercer nivel encontramos una terraza jardín así como un lavadero y un patio de servicio.

La fachada hacia la calle Ignacio Mariscal es muy simple, está dividida en 3 elementos verticales, el primero es completamente sólido y contiene las circulaciones verticales, el segundo está compuesto por 3 vanos, entre los cuales destaca el gran ventanal de estudio en el último nivel y el tercer elemento está compuesto por dos vanos y un sólido en la parte superior.

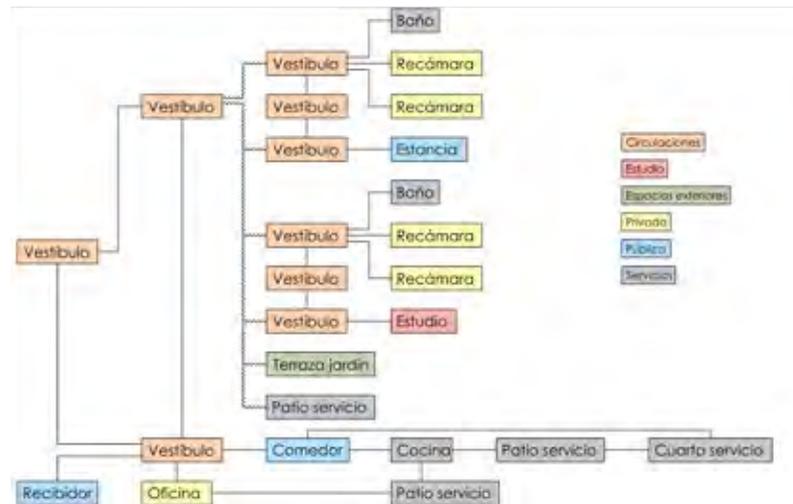


Diagrama de relación entre espacios.

Las cancelerías están compuestas por 2 tipos de vidrio, uno de proporciones alargadas horizontales y otro en proporciones casi cuadradas en vertical.

Un elemento de mosaico de color morado destaca del resto de la fachada, de color blanco, y enmarca el volumen de circulaciones así como el basamento del edificio.

Para acceder a la casa estudio se ingresa a un vestíbulo, desde el cual se puede pasar al recibidor o a la escalera que conecta la planta baja con la estancia, las recámaras y el estudio. La conexión entre los espacios principales es a través de cuartos que vestibulan y distribuyen hacia las diferentes habitaciones.

Al igual que en los demás casos de estudio que se analizarán, nos encontramos con que la escalera es un elemento que destaca de la composición. En este caso es lineal y está en un espacio confinado pero iluminado con luz natural que se filtra a través de la sala y una ventana de vidrio esmerilado, permitiendo el paso de una luz muy tenue que nos recuerda a la arquitectura conventual.

La estancia-galería tiene dos grandes ventanales de piso a techo hacia el norte, bañando el espacio de luz indirecta. Este espacio, al igual que el estudio y el comedor cuentan con una chimenea para calentar los cuartos, ya que no reciben luz directa



fig. 28



fig. 29

Fachada hacia la calle de Ignacio Mariscal hacia 1980 y en la actualidad.

del sol, por lo que pueden ser muy fríos.

La transición de espacios para llegar hasta el estudio está formada por una secuencia de cuartos pequeños y oscuros que nos comprimen y nos preparan para que cuando accedamos al estudio se amplíen sus dimensiones.

El estudio, en forma de "L" recibe la mayor cantidad de luz posible, sumando fuentes de luz al norte con un gran ventanal de piso a techo, sobre el techo un tragaluz que controla la incidencia de luz directa con un plafón de vidrio esmerilado y al sur tres ventanales esmerilados ubicados en la parte superior del muro. De esta manera el espacio se baña en luz indirecta, llenando cada rincón con una luz uniforme, sin sombras.

La escalera que conduce del estudio al último nivel de la casa está iluminada lateralmente por una serie de ventanas que no se ven sino hasta que se llega al último nivel. En este nivel encontramos de un lado el lavadero y un área de servicio y del otro lado una terraza jardín, que Barragán empieza a utilizar desde este momento como una habitación más<sup>48</sup>. El juego de terrazas que utiliza Barragán en esta casa es una constante que se repetirá en su obra a partir de este momento.

48 *Op. Cit., Rispa, Barragán... P.79*



fig. 30

Vista interior del estudio hacia el sur. Destacan los ventanales altos.

En 1955 la casa fue donada por la familia de Orozco a un grupo religioso de Quakeros llamado "La casa de los amigos", quienes la han conservado hasta hoy en día.

El edificio está en buen estado y ha sido adaptado para servir como hospedería para migrantes y como oficinas administrativas del grupo religioso.

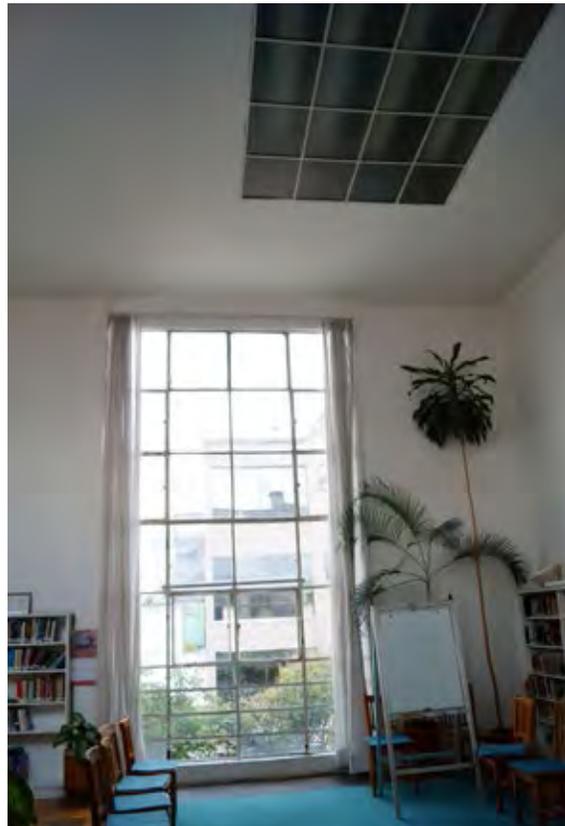


fig. 31

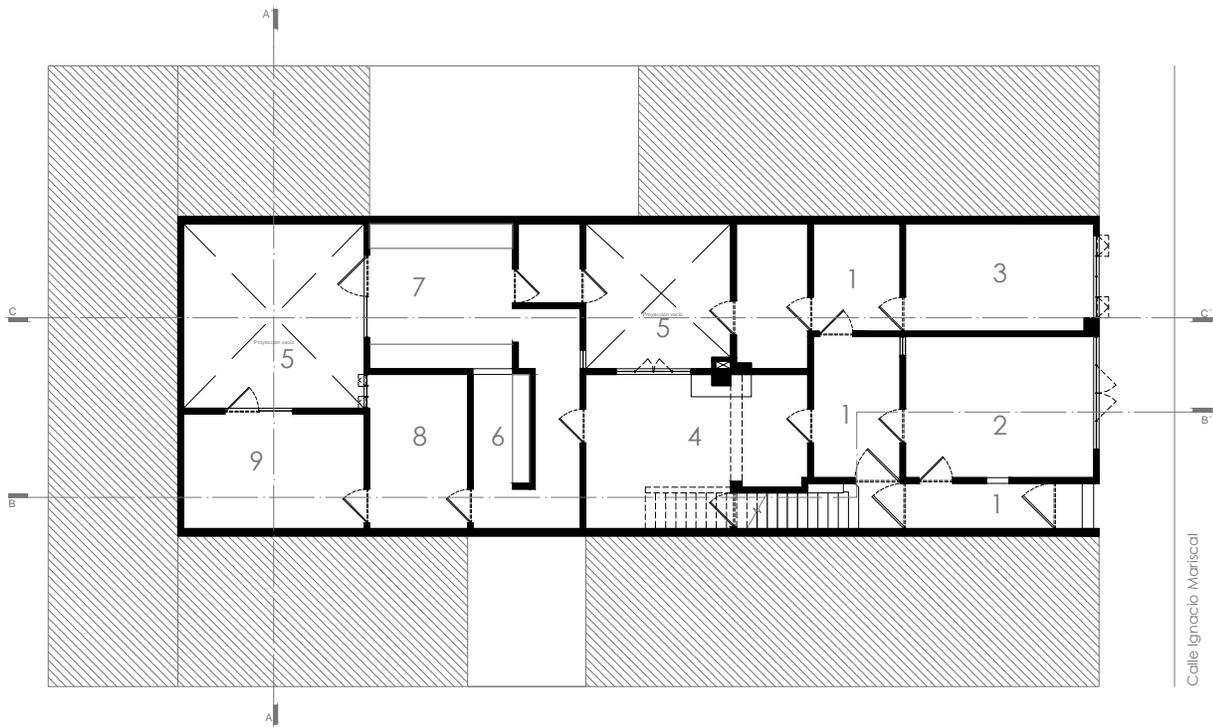
Vista interior del estudio hacia el norte. Destacan el gran ventanal y el tragaluz.

### III.III.I. Planos casa estudio Orozco Luis Barragán. 1939-1940.



Planta de Ubicación.

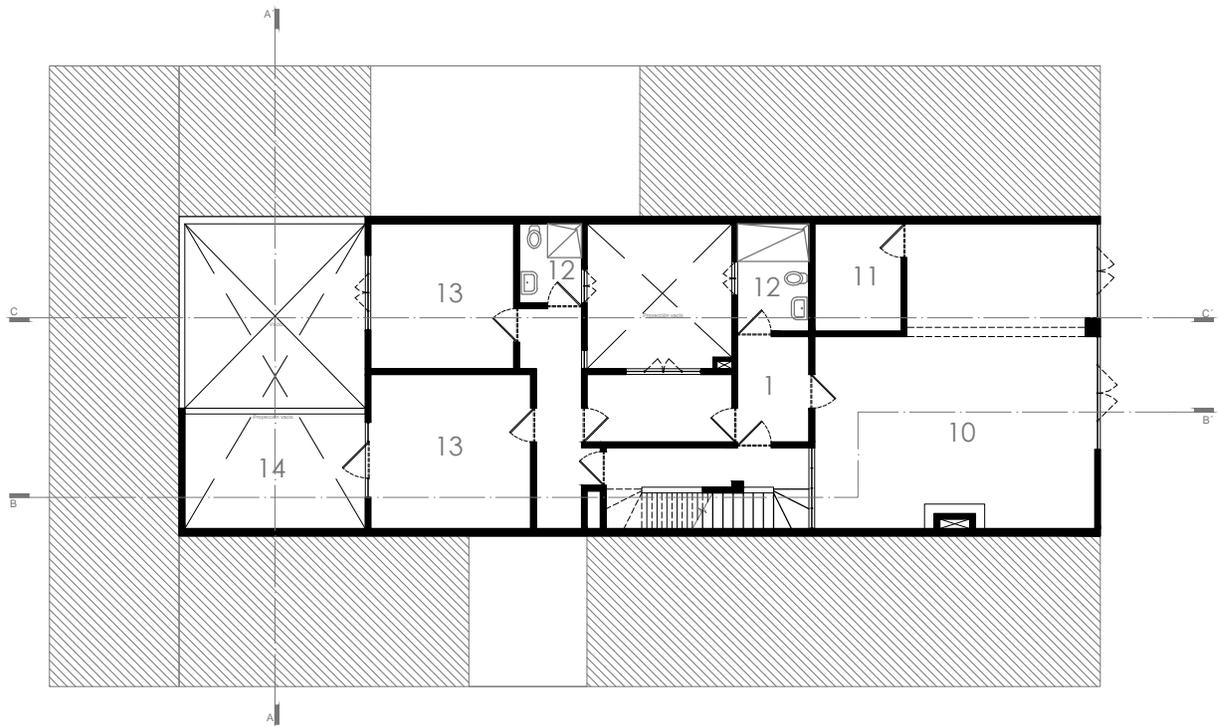




- |                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Vestíbulo         | 6. Pantry             |
| 2. Recibidor         | 7. Cocina             |
| 3. Oficina           | 8. Cuarto de servicio |
| 4. Comedor           | 9. Lavandería         |
| 5. Patio de servicio |                       |

Planta baja.

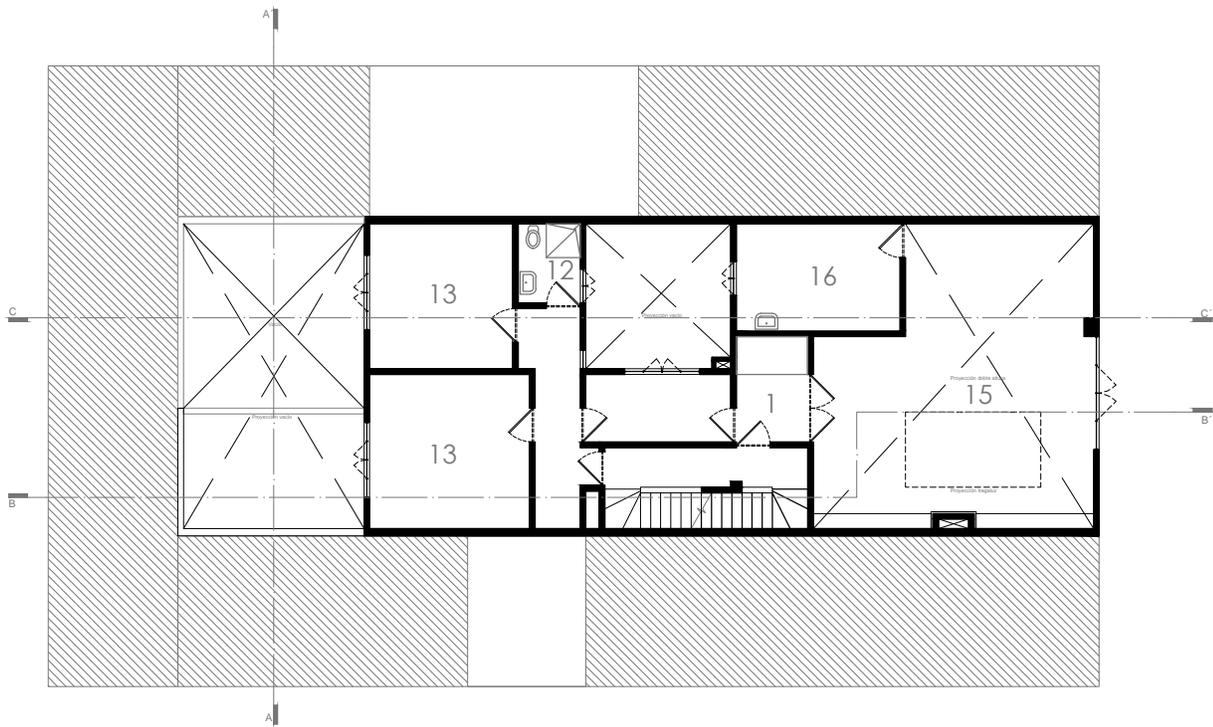




- 1. Vestíbulo
- 10. Estancia
- 11. Bodega
- 12. Baño
- 13. Recámara
- 14. Terraza

Planta primer nivel.

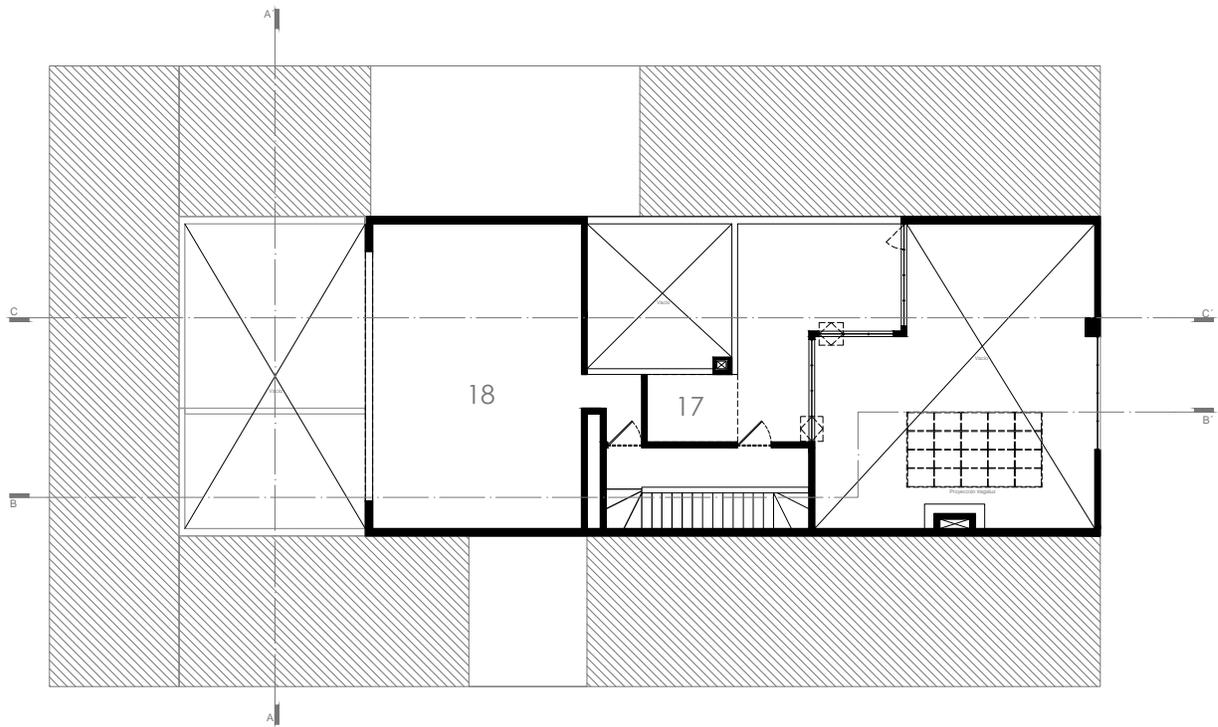




- 1. Vestíbulo
- 12. Baño
- 15. Estudio
- 16. Servicio estudio

Planta segundo nivel.

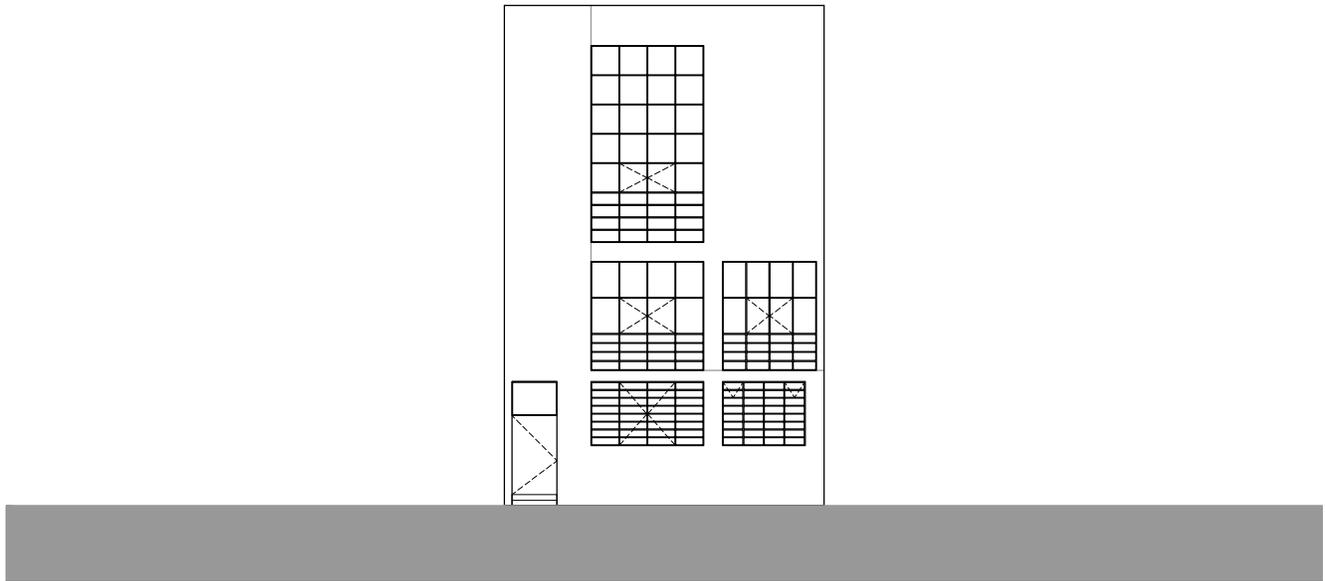




- 17. Patio de servicio
- 18. Terraza jardín

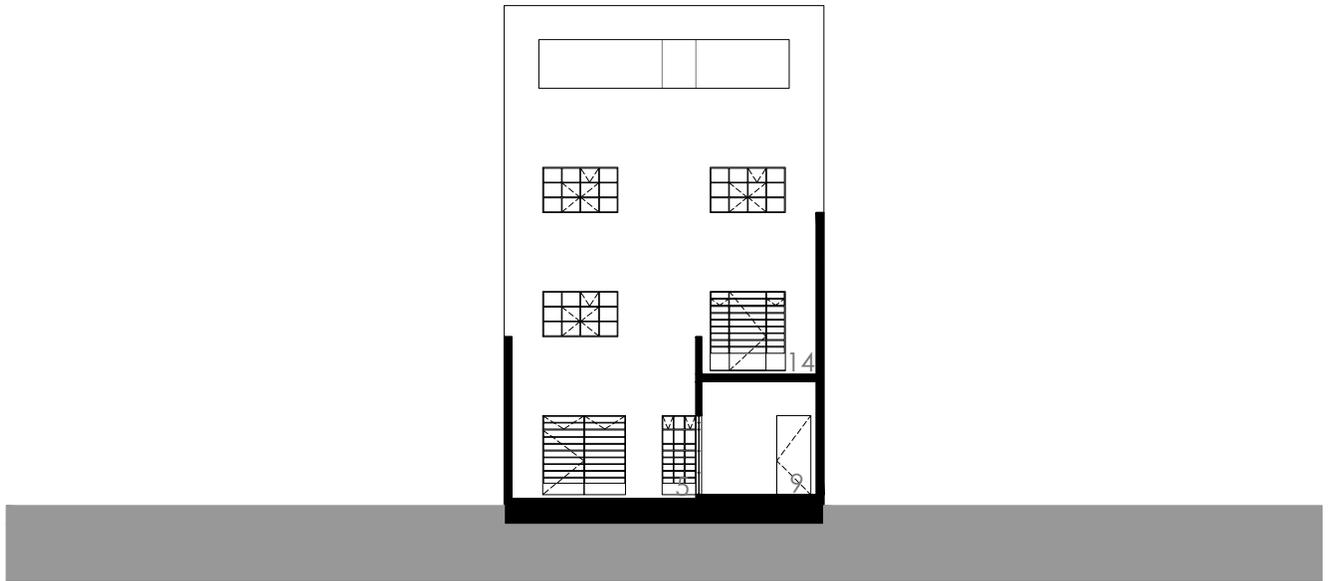
Planta tercer nivel.





Alzado norte.

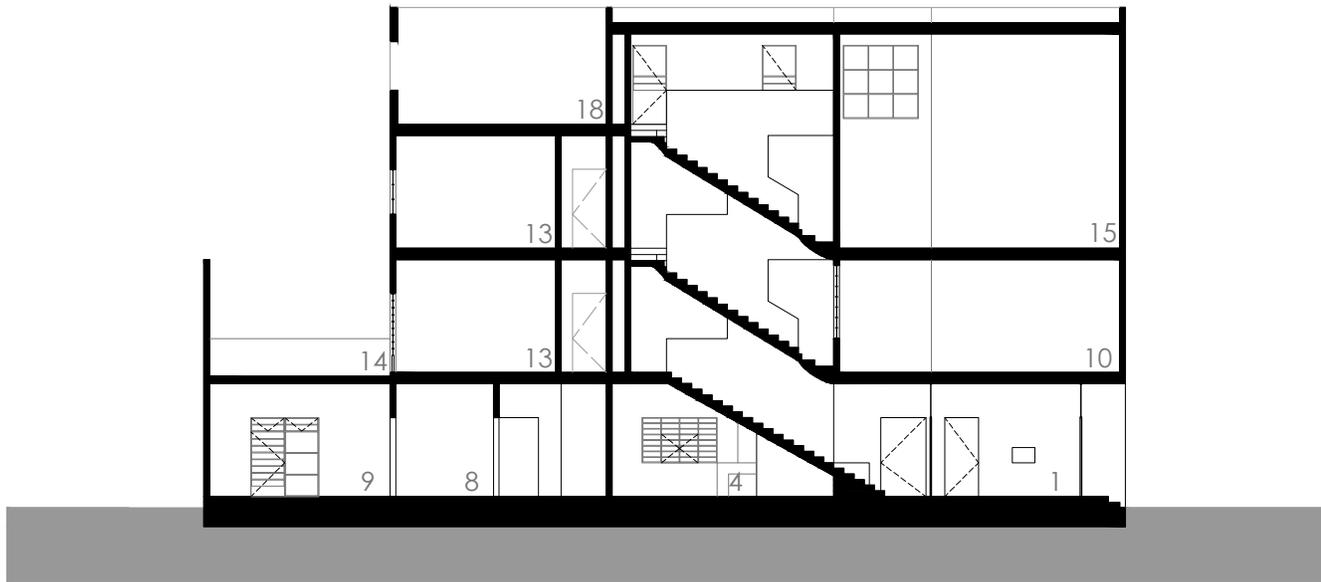
Esc. 1:200  
1 2 4 10m



5. Patio de servicio  
9. Lavandería  
14. Terraza

Corte A-A´.

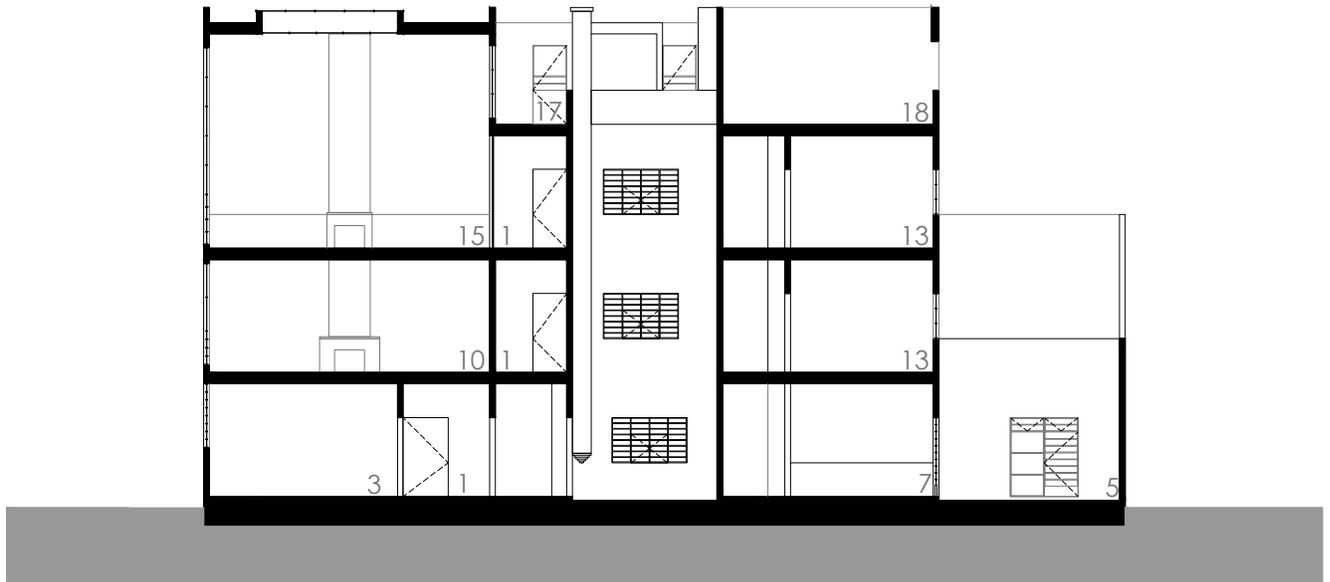
Esc. 1:200  
1 2 4 10m



- |                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| 1. Vestíbulo          | 13. Recámara       |
| 4. Comedor            | 14. Terraza        |
| 8. Cuarto de servicio | 15. Estudio        |
| 9. Lavandería         | 18. Terraza jardín |
| 10. Estancia          |                    |

Corte B-B'.

Esc. 1:200  
 1 2 4 10m



- |                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Vestíbulo         | 13. Recámara          |
| 3. Oficina           | 15. Estudio           |
| 5. Patio de servicio | 17. Patio de servicio |
| 7. Cocina            | 18. Terraza jardín    |
| 10. Estancia         |                       |

Corte C-C´.

Planos dibujados según medidas tomadas en visitas al inmueble.

Esc. 1:200





## III.III.II. Análisis espacial casa estudio José Clemente Orozco

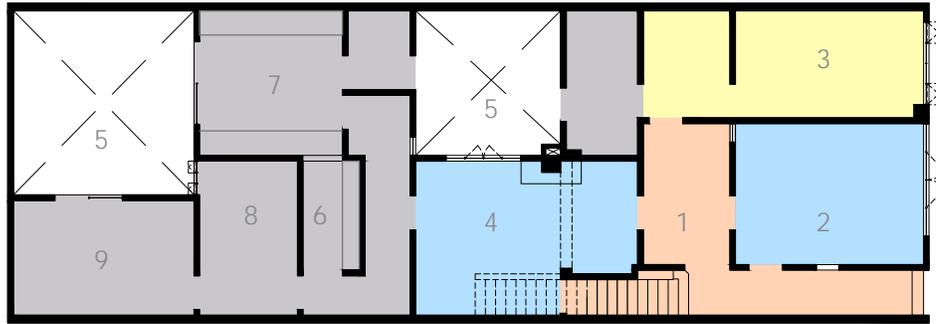
### Luis Barragán. 1939-1940

A diferencia de lo que parecería la composición en planta, la casa estudio de Orozco está distribuida con un planteamiento claro.

Barragán agrupó hacia el frente de la calle todas las áreas públicas así como el estudio de pintura por la orientación que beneficia el ingreso de luz natural indirecta, al sur del predio se ubican las recámaras en el segundo y tercer piso, mientras que en la planta baja se encuentran los espacios de servicio.

El diagrama de los espacios exteriores es de particular importancia en este caso, ya que muestra el juego de terrazas que Barragán estaba investigando y sería un elemento muy utilizado en su obra madura.

En la distribución de los vanos del estudio de Orozco podemos ver la voluntad formal de Barragán al ubicar las aperturas a la vez que se observa el entendimiento de las fuentes de luz y la incidencia del sol, buscando siempre generar la mayor cantidad de luz sin sombras para generar el espacio ideal para la pintura.

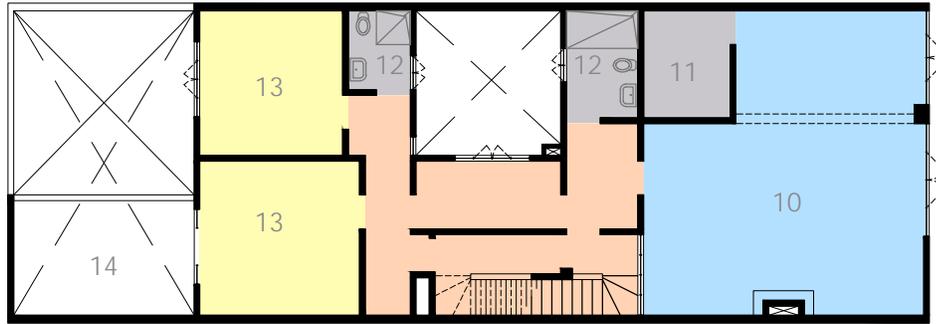


Planta baja



- 1. Vestíbulo
- 2. Recibidor
- 3. Oficina
- 4. Comedor
- 5. Patio de servicio
- 6. Pantry
- 7. Cocina
- 8. Cuarto de servicio
- 9. Lavandería

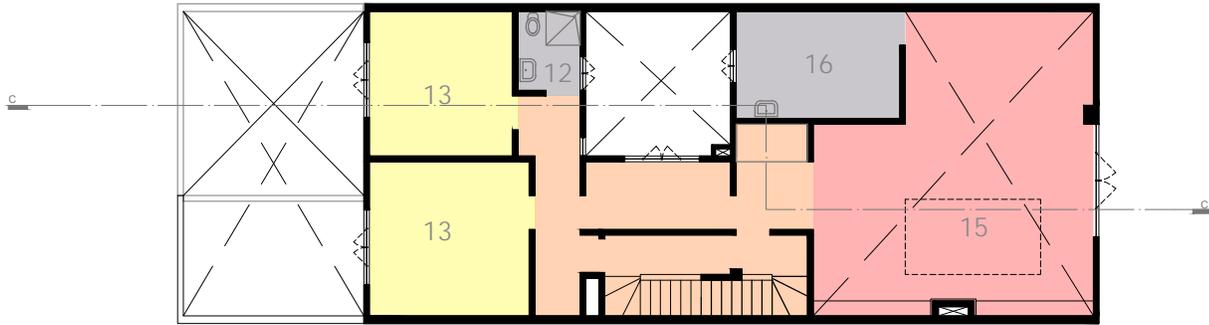
- 10. Estancia
- 11. Bodega
- 12. Baño
- 13. Recámara
- 14. Terraza



Primer nivel



Circulaciones Estudio Espacios exteriores Privado Público Servicios

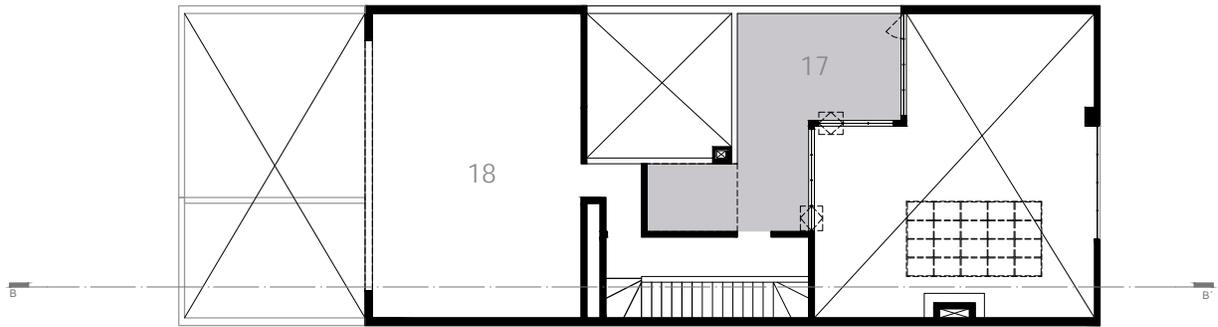


Segundo nivel



Corte C-C'

- |                      |                       |                       |
|----------------------|-----------------------|-----------------------|
| 1. Vestíbulo         | 8. Cuarto de servicio | 14. Terraza           |
| 3. Oficina           | 9. Lavandería         | 15. Estudio           |
| 4. Comedor           | 10. Estancia          | 16. Servicio estudio  |
| 5. Patio de servicio | 12. Baño              | 17. Patio de servicio |
| 7. Cocina            | 13. Recámara          | 18. Terraza jardín    |

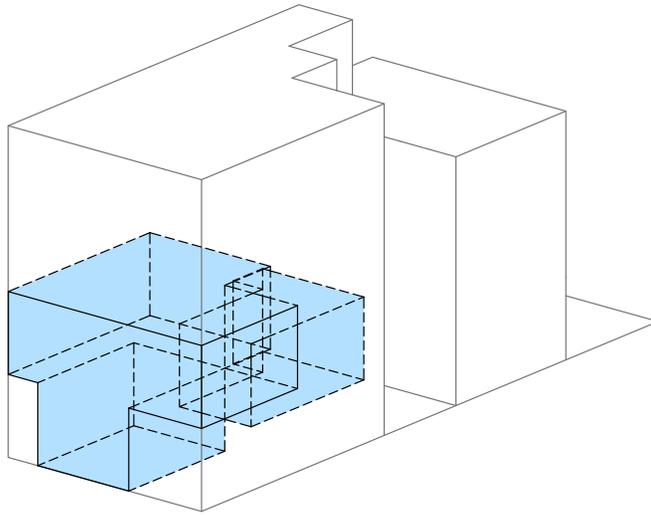


Tercer nivel

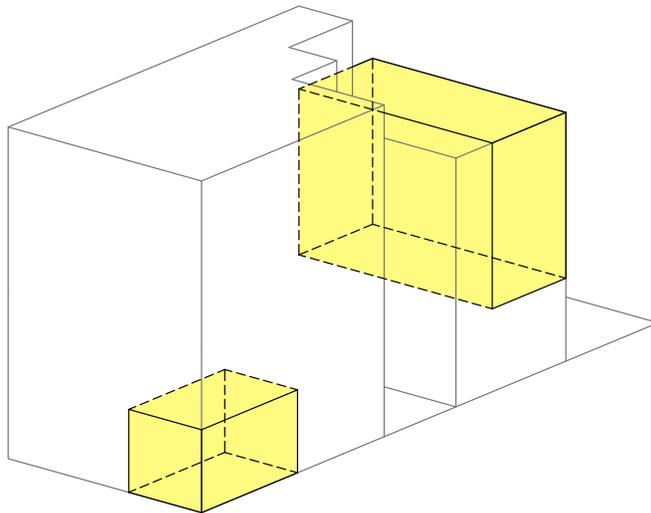


Corte B-B'

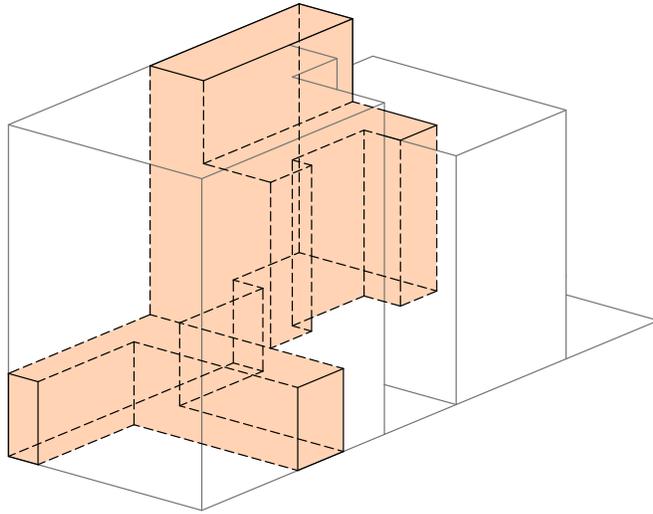
- Circulaciones
- Estudio
- Espacios exteriores
- Privado
- Público
- Servicios



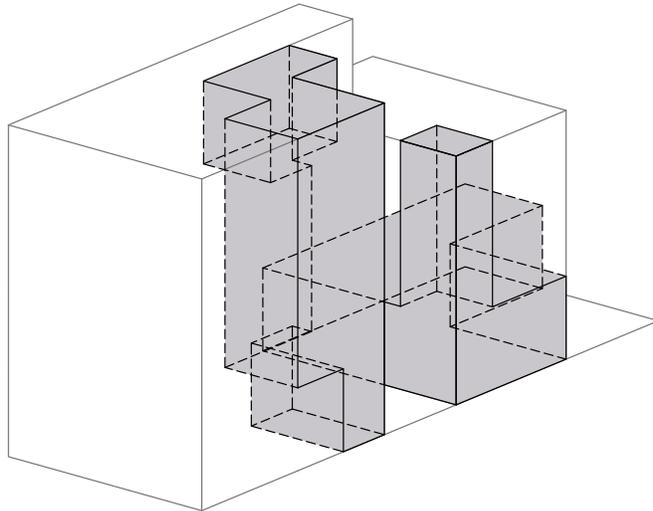
Público



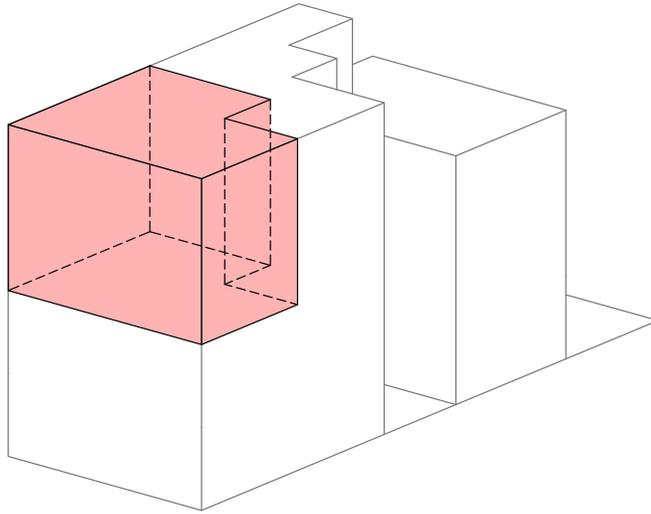
Privado



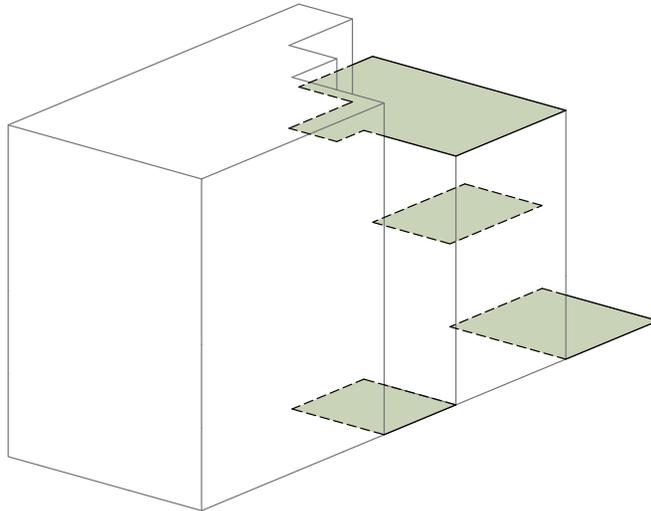
Circulaciones



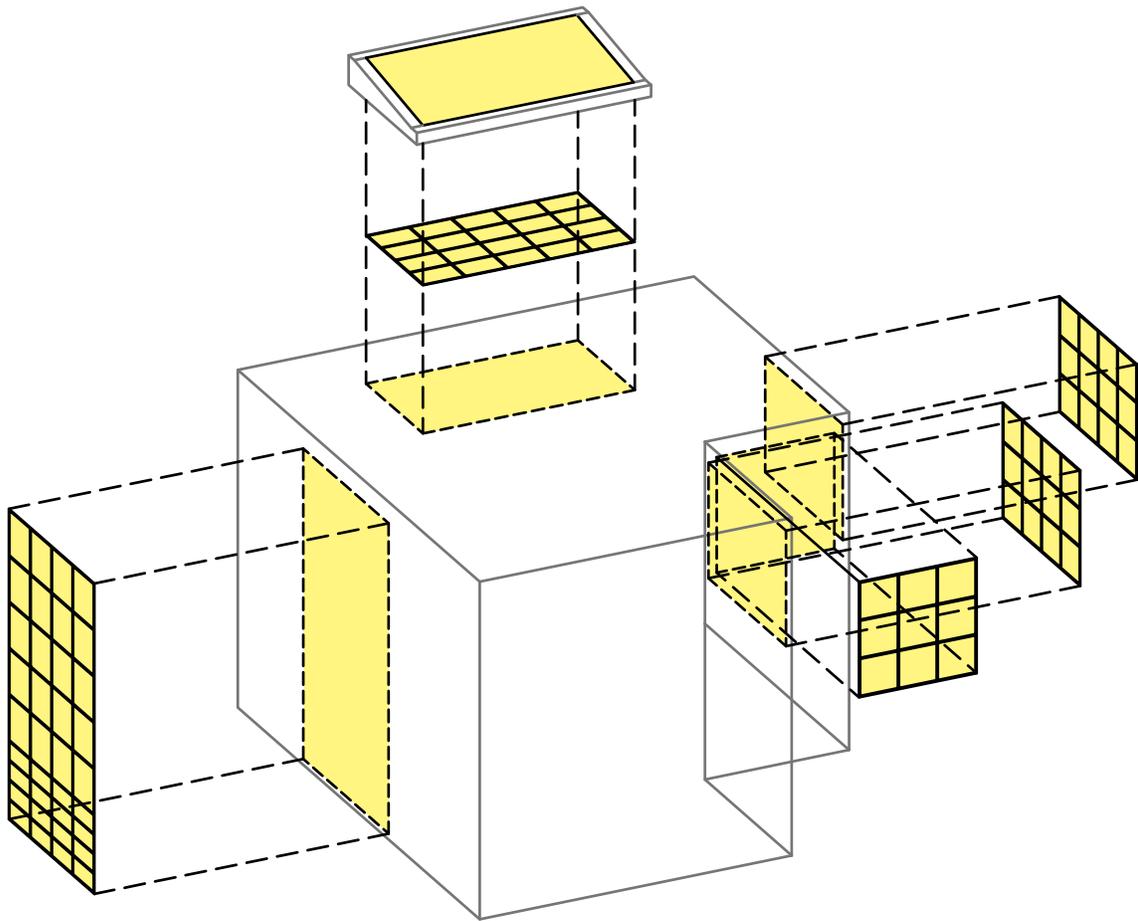
Servicios



Estudio



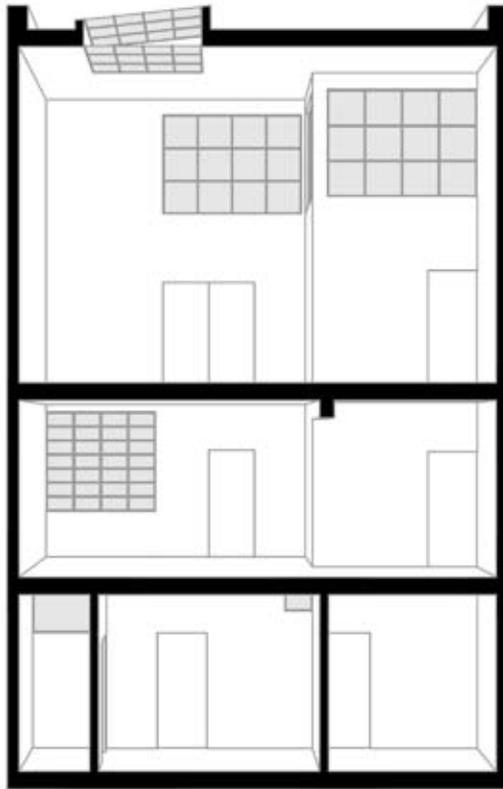
Exteriores



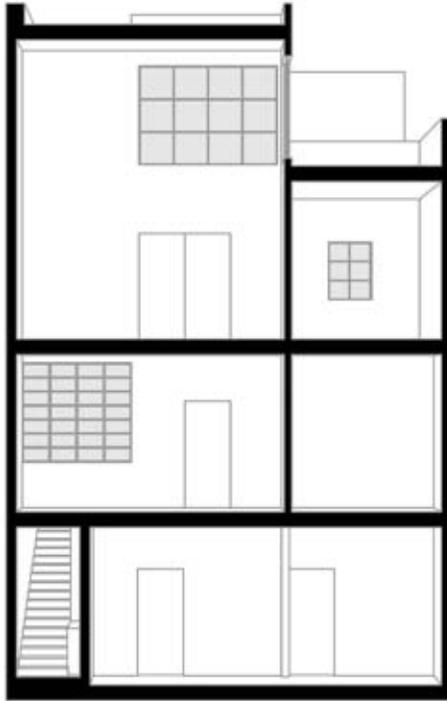




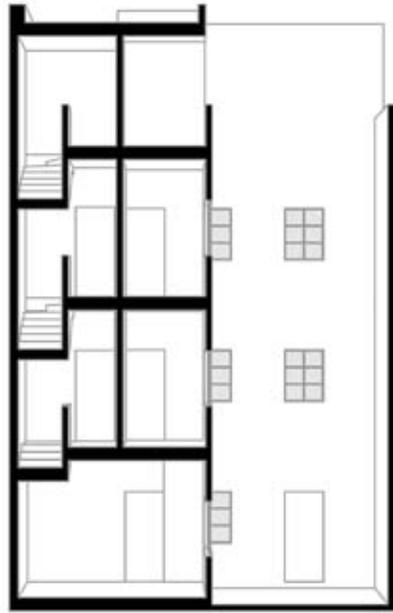




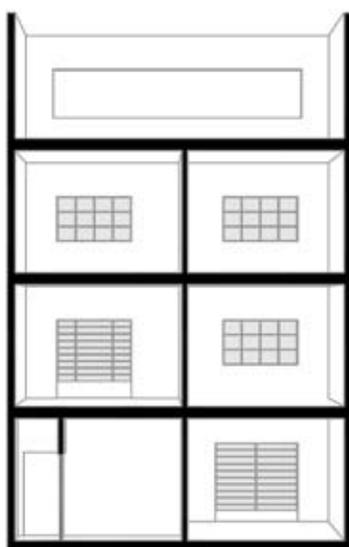




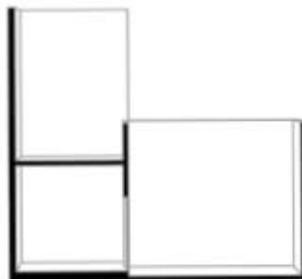






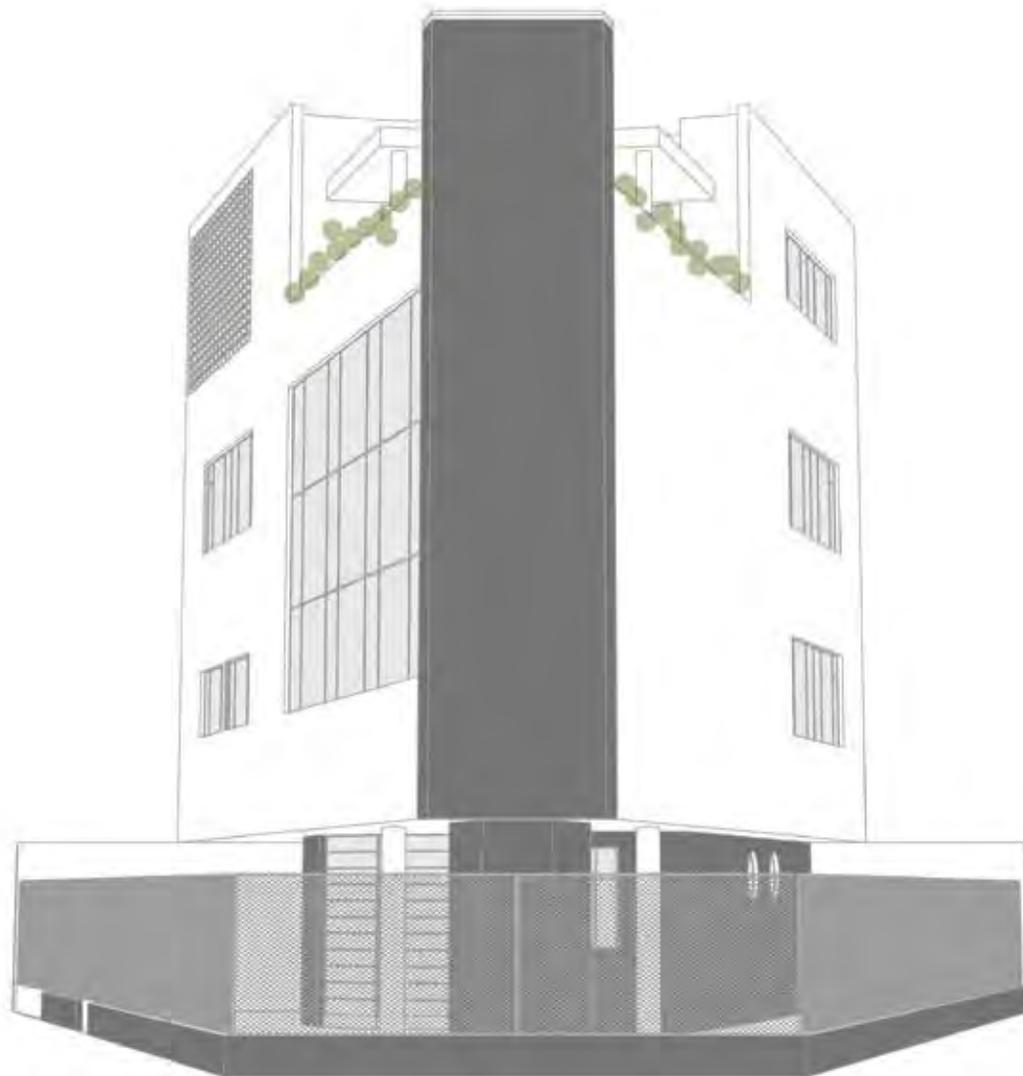








III.IV. Casa estudio Rufino Tamayo  
Max Cetto. 1949





La casa estudio para Rufino Tamayo, ubicada en la Calle Leibnitz en la Colonia Anzures<sup>49</sup> fue proyectada por el arquitecto de origen alemán Max Cetto entre 1946 y 1949.

Max Cetto se formó en Alemania en la escuela del expresionismo alemán. Trabajó con Hans Poelzig y con Ernst May junto con arquitectos como Erich Mendelsohn y Egon Eiermann. A partir de 1928 Cetto participó en el CIAM, siendo uno de los más jóvenes miembros en formar parte de este grupo, en el cual se familiarizó con la arquitectura moderna que se estaba haciendo en el resto de Europa.

Después de que el partido Nazi subiera al poder en Alemania, Cetto se vio obligado a partir de su tierra natal, con una carta de Sigfried Gideon que indicaba que iba a un viaje de estudios a Inglaterra y posteriormente a Estados Unidos.

A su llegada a Estados Unidos Cetto visitó algunas obras de Frank Lloyd Wright, entre ellas la Casa Kaufmann o Casa de la Cascada, obra que marcaría su quehacer arquitectónico a partir de ese momento. Posteriormente busca a Wright en su estudio

49 Rufino Tamayo tuvo varias casas estudio, por lo cual se precisa sobre cual se trabajará en este documento.

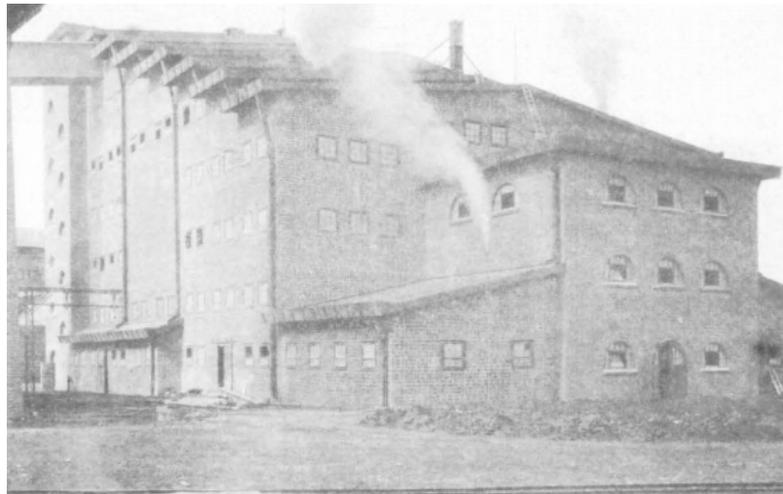


fig. 32

Fábrica química, Hans Poelzig, 1911-1912. Luban, Polonia.

de Taliesin West para pedir trabajo, pero éste lo manda a California a buscar a Richard Neutra, con quien trabaja durante 1938 y 1939.

En 1939 Cetto emigra a México e inicia su labor como arquitecto en colaboración con Luis Barragán en el edificio para 4 pintores en el Parque Melchor Ocampo. En este edificio encontramos una de las últimas obras del periodo racionalista tanto de Cetto como de Barragán, ya que en 1939-1940 Cetto proyecta el hotel de San José Purúa junto con Jorge Rubio, en el cual se utilizan los materiales del sitio y se les da un nuevo valor expresivo, mezclando tradición y modernidad.

Humberto Ricalde escribe que la visión de Cetto como arquitecto extranjero abrió los ojos a los arquitectos mexicanos a nuestra propia cultura “valorando los materiales y expresivos procedimientos constructivos autóctonos, en contraste con las propuestas del “internacionalismo” arquitectónico en voga entre los jóvenes arquitectos de entonces”<sup>50</sup>

Posteriormente Cetto colaboraría con muchos arquitectos, ya que al ser extranjero no podía firmar planos, buscando apoyo de sus colegas mexicanos como Barragán, Villagrán, Rubio y O´Gorman.

50 Op. Cit. Ricalde, *Max Cetto*. P. 7



fig. 33

Variante de la casa Robbins. Cetto trabajó en este proyecto en el despacho de Neutra. 1938.

La relación entre Max Cetto y Rufino Tamayo fue amistosa y duradera, al consultar a Bettina Cetto me comentó que Tamayo y su padre eran muy amigos, y aunque ella no había nacido cuando se proyectó la casa recuerda que hacia la década de los 70 su padre visitó a Tamayo en Nueva York<sup>51</sup>. Ricalde afirma que “Indudablemente el trato con Olga y Rufino Tamayo fue constate y amistoso puesto que en el mismo año de 1948 Max proyectó, también para ellos, una casa en Coyoacán”<sup>52</sup>.

Rufino Tamayo pertenece al movimiento de ruptura de la pintura mexicana, ya que, junto con otros artistas, se alejó de los principios, la estética y los temas propuestos por los muralistas después de la revolución. Este grupo de artistas buscó una pintura más abstracta en la que se buscaba expresar la mexicanidad en la esencia de las obras sin caer en la literalidad.

En 1947 Tamayo afirma que “La pintura mexicana desde hace mucho tiempo se halla en lamentable estado de decadencia [...] La pintura mexicana que hace veinte años, cuando comenzó, fue revolucionaria y pujante, hoy no hace más que

51 En conversación con Bettina Cetto. 23 noviembre 2015.

52 *Ibid.* P.48



fig. 34

Perspectiva exterior de propuesta para casa Tamayo en Coyoacán, Max Cetto. 1948

repetirse”<sup>53</sup>.

Esta afirmación causó conmoción, ya que los muralistas seguían activos y contestaron a la afirmación de Tamayo. Hay que destacar que la obra temprana de Tamayo pertenece a la corriente del muralismo, pero posteriormente cambió de rumbo.

La obra madura de Tamayo busca ser universal a la vez que intenta ser muy mexicana, pero a diferencia del muralismo, Tamayo se acerca a la esencia de lo mexicano en los colores, las formas, las texturas, creando atmósferas indudablemente mexicanas sin caer en el nacionalismo del muralismo. En la obra de Tamayo el tema es un pretexto, lo mexicano está expresado en lo más profundo de la obra.

Podemos encontrar aquí una similitud con Cetto, ya que ambos buscan, desde la esencia, abarcar los aspectos internacionales a la vez que se acercan a lo más íntimo de la cultura local, recurriendo a las texturas, los materiales y las atmósferas tradicionales.

Otro aspecto en el cual se relacionan pintor y arquitecto es en el dinamismo de sus obras, ya que supieron como utilizar los elementos compositivos que tenían a su

53 Rodríguez, Antonio. “La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo”, *El Nacional*, México, 22 Septiembre 1947, En: Alanís, Judith, Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo: Una cronología/ 1899-1987*, INBA, SEP, México, 1987. P. 45



fig. 35

Muerte temblorosa, Rufino Tamayo, 1949.

disposición para romper la estática en sus composiciones. Sobre Tamayo leemos "Las figuras indias [...] atrevidas, frontales, hechas en segmentos oscuramente matizados, no caben en ninguna composición estática. Si ellos mismos están inmóviles, otros elementos en el cuadro añaden pulsaciones de movimiento"<sup>54</sup>, por su parte Susanne Dussels escribe que "Cetto sabe aprovechar la fuerza y la tensión que surge del movimiento giratorio del volumen sugerido al rededor de dicho pivote"<sup>55</sup>.

La casa estudio para Tamayo es un caso de estudio muy interesante, ya que en esta obra podemos identificar una ruptura con la arquitectura que se estaba realizando en México en esa época, en la cual no se cuestionaban los principios del racionalismo, sino que se consideraban como el ejemplo a seguir, sustituyendo la cultura y los materiales locales y adoptando los materiales y las formas propuestos por la arquitectura extranjera.

En esta obra, al igual que en la casa Quintana de Tequesquitengo (1947) Cetto dinamiza el espacio alrededor de un elemento vertical, en ambos casos de piedra

54 Autor desconocido, "Tamayo: more strenght, new fury", periódico incompleto, 1942 citado en *Ibid.* P. 39

55 Dussels Peters, Susanne, *Max Cetto 1903-1980: Arquitecto Mexicano-Alemán*, UAM, México, 1995. P. 177



fig. 36

Casa para el Ing. Bernardo Quintana, Max Cetto, 1947. Tequesquitengo, Morelos.

local, desde el cual se sostiene, conceptualmente, la composición y se distribuyen los espacios.

En el caso de la casa en Tequesquitengo el pivote surge del sitio y determina la forma y las visuales del edificio. En la casa Tamayo sucede algo diferente, ya que la forma está determinada por el predio, pero la fuerza del elemento de piedra ancla el volumen del edificio al suelo y genera movimiento en la composición.

Debido a que Cetto no podía firmar los planos de la casa, fue su amigo Juan O´Gorman quien autorizó el proyecto, firmando los planos junto a “Maximiliano Cetto”, nombre que utilizaba Cetto en muchos de sus proyectos.

Es curioso que Cetto haya pedido a O´Gorman que firmara los planos de esta casa estudio, ya que previamente había diseñado y construido las casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo en 1932. Ricalde comenta en su libro que “Queda [también] la interrogante de qué tanto discutieron, este par de colegas y compadres, esta propuesta de una otra casa-estudio para un pintor y su mujer, dado el ilustre antecedente de la autoría de O´Gorman en la casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo”<sup>56</sup>

Es posible decir que O´Gorman tiene presencia en algunos elementos compositivos

56 Op. Cit. Ricalde, *Max Cetto...* P. 49



fig. 37

Vista exterior desde la calle de Leibnitz.

de la casa estudio, como las escaleras o la manera en la que están resueltos los espacios en planta baja.

La casa estudio de Rufino Tamayo está ubicada en el #248 de la calle Leibnitz en la Colonia Anzures, en una cuña formada por la calle Leibnitz al oriente y la calle Rousseau al poniente, formando un predio trapezoidal con el lado ancho hacia el sur y el apuntado hacia el norte.

El programa de la casa está distribuido en cuatro plantas. En la planta baja encontramos únicamente el garage y un pequeño cuerpo que contiene una bodega y un cuarto de servicio, así como la circulación vertical, manteniendo la mayor parte del terreno libre, utilizándolo como jardín.

En el primer nivel encontramos un núcleo de servicios, la cocina y el comedor, así como el estudio de pintura, el cual cuenta con doble altura. El segundo nivel está compuesto por un pasillo-mirador hacia el estudio así como por dos recámaras y un baño. En el tercer nivel encontramos un patio de servicio junto con la lavandería, así como una oficina y una terraza jardín.

La volumetría exterior está dominada por un elemento pétreo que ancla el edificio al terreno, logrando que el resto del volumen, blanco, flote sobre el terreno, obteniendo



Diagrama de relación entre espacios.

una transparencia casi ininterrumpida en la planta baja separando los volúmenes que están en contacto con la tierra del resto del edificio utilizando piedra para enfatizar la pesadez del basamento y la ligereza a través del cuerpo central del edificio con el color blanco.

El elemento vertical de piedra es extraño, ya que se interrumpe en el primer nivel y llega al terreno como un apoyo remetido que mantiene la materialidad del pivote, enfatizando la ligereza del prisma blanco, pero negando la fuerza intrínseca del material con el que está construido.

La fachada oriente está dominada por el gran ventanal que ilumina el estudio de pintura, de la misma manera salta sobre la pureza del prisma blanco una celosía en el último nivel, creando un juego de texturas que enfatizan las distintas partes del edificio. En el basamento se sugiere pesadez utilizando piedra volcánica, que ayuda a dar ligereza al volumen blanco que se apoya sobre este basamento y contiene todas la parte servida de la casa y finalmente la celosía y la terraza jardín provocan ligereza, desmaterializando el edificio hacia el cielo.

La fachada poniente es predominantemente ciega debido a la incidencia de luz.

El acceso a la casa es a través de una reja que delimita el terreno, la cual nos



fig. 38

Vista exterior desde la calle de Leibnitz.

recuerda un poco a la barda viva de órganos que utiliza O´Gorman en las casas de Diego y Frida, ya que aunque es de un material diferente cumple la misma función; delimita el espacio exterior cubierto y enfatiza la ligereza del prisma con planta baja libre.

Al acceder a la casa nos encontramos con una escalera formada alrededor de una elipse y contenida en un cilindro que se desenvuelve hacia un muro recto. Esta es una de las tres escaleras principales de la casa, las cuales Cetto utiliza como elementos expresivos y de sorpresa. Dussels comenta en su texto que “Una escalera [...] implica un momento de cambio, de bajar la vista para no tropezar y levantarla nuevamente. En este momento se abren los espacios, se presentan sorpresas”<sup>57</sup>

Al ascender por esta escalera nos encontramos con un espacio el cual nos deslumbra por sus grandes dimensiones y la gran cantidad de luz que entra por el ventanal hacia el noreste, este espacio está dedicado al estudio de pintura y es el corazón de la casa. Opuesto al estudio de pintura encontramos la cocina y el comedor, así como un pequeño núcleo de servicios.

Dentro del estudio destacan tres elementos compositivos, el gran ventanal que

57 *Op. Cit.* Dussels, Max Cetto... P. 176



fig. 39

Vista desde el acceso hacia el estudio.

baña el espacio de luz, el volumen de piedra y un par de columnas esbeltas que dividen el espacio y exaltan su gran altura.

Una escalera formada por una alfarda cilíndrica que asciende al interior de los peldaños que flotan, suspendidos de esta, rompe con la rigidez del espacio, comunicando el estudio con un mezzanine desde donde se puede observar el estudio de pintura.

Más adelante encontramos la recámara junto con el baño y una escalera semicircular bañada con luz cenital, la cual nos invita a subir al último nivel.

Mientras subimos por esta escalera y giramos, se nos revela la terraza jardín, permitiéndonos vistas hacia el cielo y la naturaleza controlada.

Existe también una conexión entre la cocina y el tercer nivel a través de una escalera de servicio ubicada al sur del predio.

Es difícil saber en que periodo habitó Tamayo la casa, ya que tenía, por lo menos cuatro residencias en México, la que hemos tratado en la calle de Leibnitz, una en San Ángel, una en Cuernavaca y una en San Miguel de Allende. De la misma manera sabemos que a partir de 1938 Tamayo vivía en Nueva York durante los inviernos y en



fig. 40



fig. 41

Vista de las escaleras del estudio.

México durante los veranos<sup>58</sup>, lo que complica aún más la situación.

En la década de los 60 la casa fue intervenida de manera poco consciente para convertirla en espacio para oficinas. Esta intervención demeritó mucho la obra, pero afortunadamente no dañó la integridad del edificio. Actualmente pertenece a una empresa privada y se está realizando un proyecto de remodelación el cual pretende revertir los cambios que dañan la esencia del proyecto original con el propósito de revalorar y reactivar la obra.

58 Paz, Octavio, *Tamayo en la pintura mexicana*, UNAM, México, 1959, P. 54

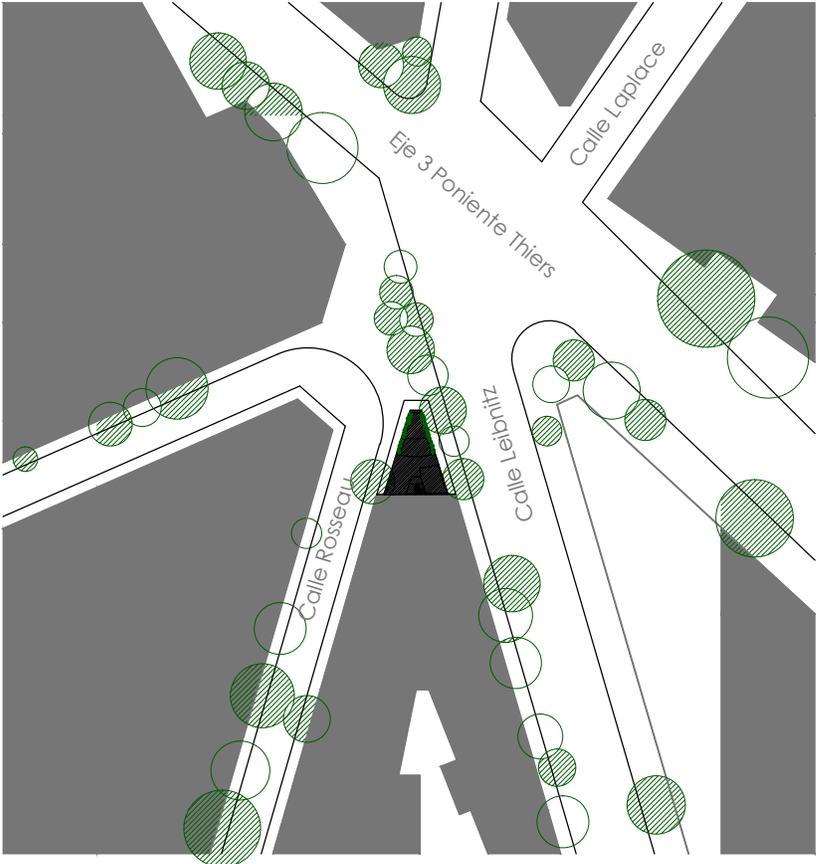


fig. 42

Vista desde la esquina entre Rousseau y Leibnitz.

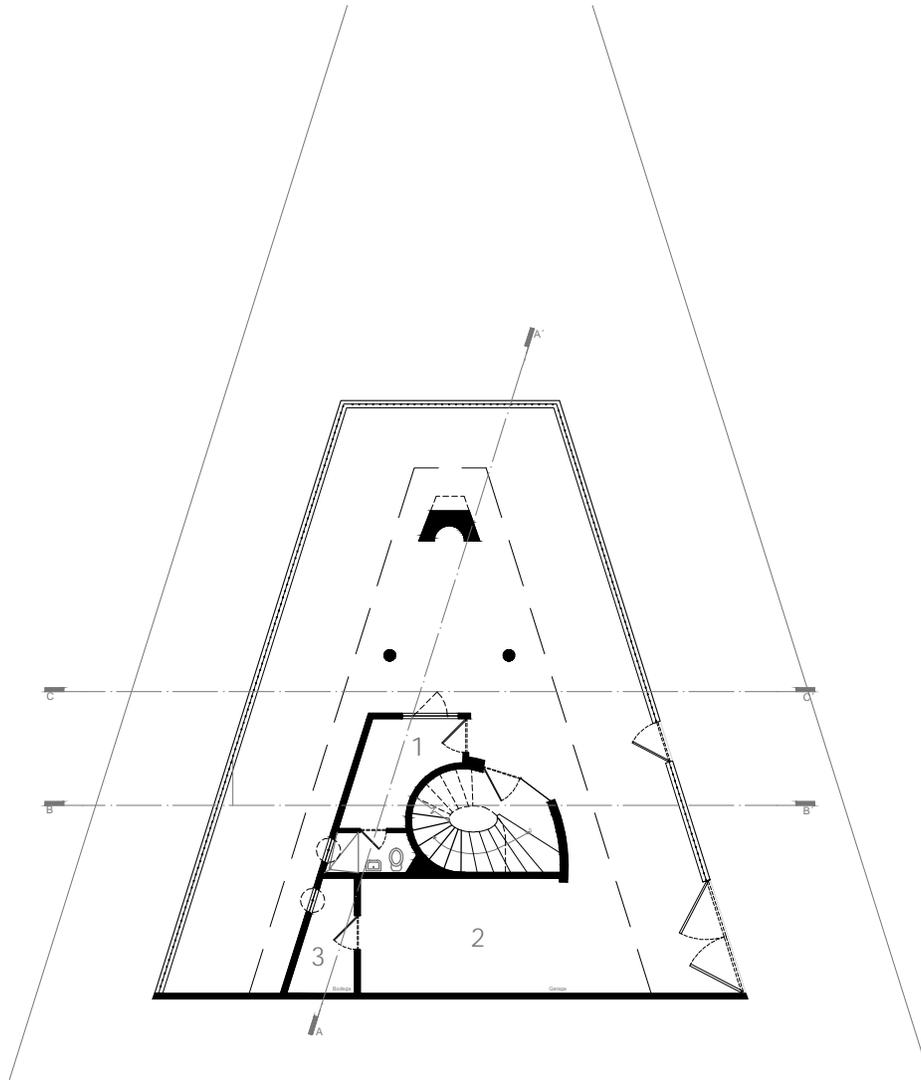


# III.IV.I. Planos casa estudio Tamayo Max Cetto. 1949



Planta de Ubicación.

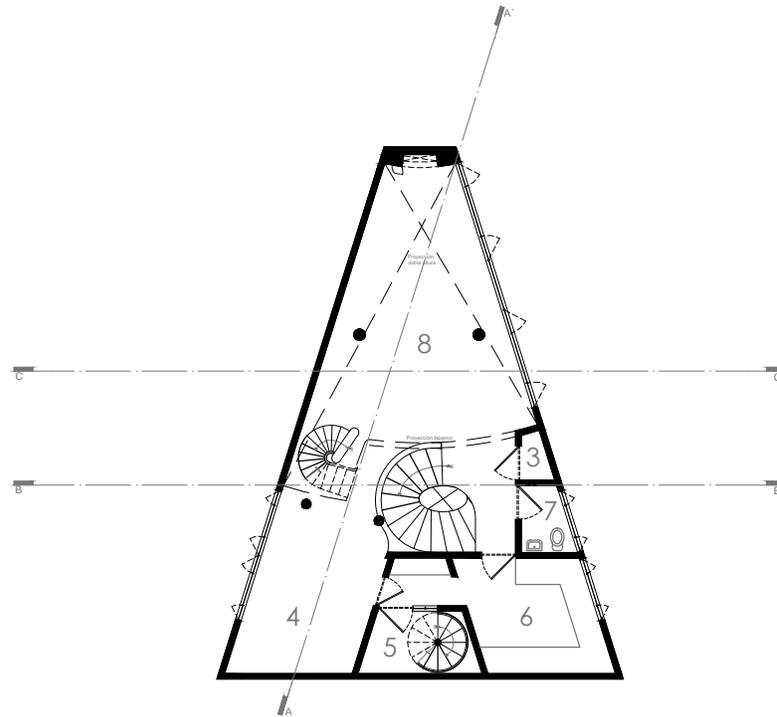




- 1. Cuarto de servicio
- 2. Garage
- 3. Bodega

Planta baja.





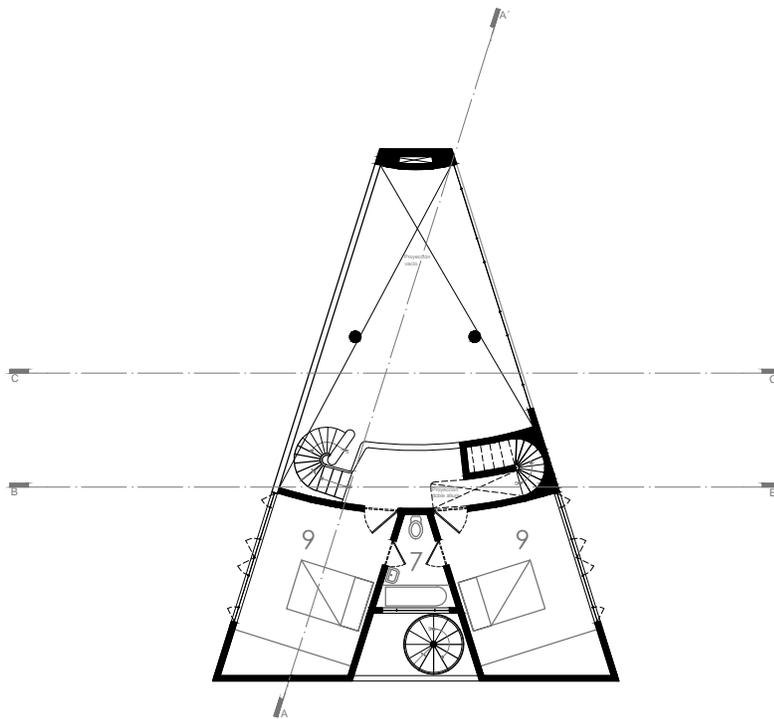
- 3. Bodega
- 4. Comedor
- 5. Patio de servicio
- 6. Cocina
- 7. Baño
- 8. Estudio

Planta primer nivel.



Esc. 1:200

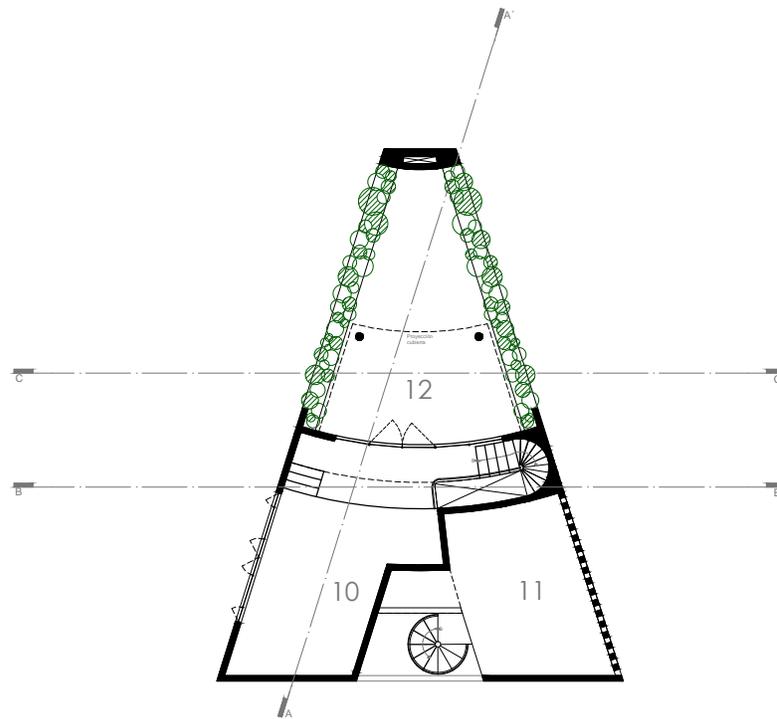




- 7. Baño
- 9. Recámara

Planta segundo nivel.

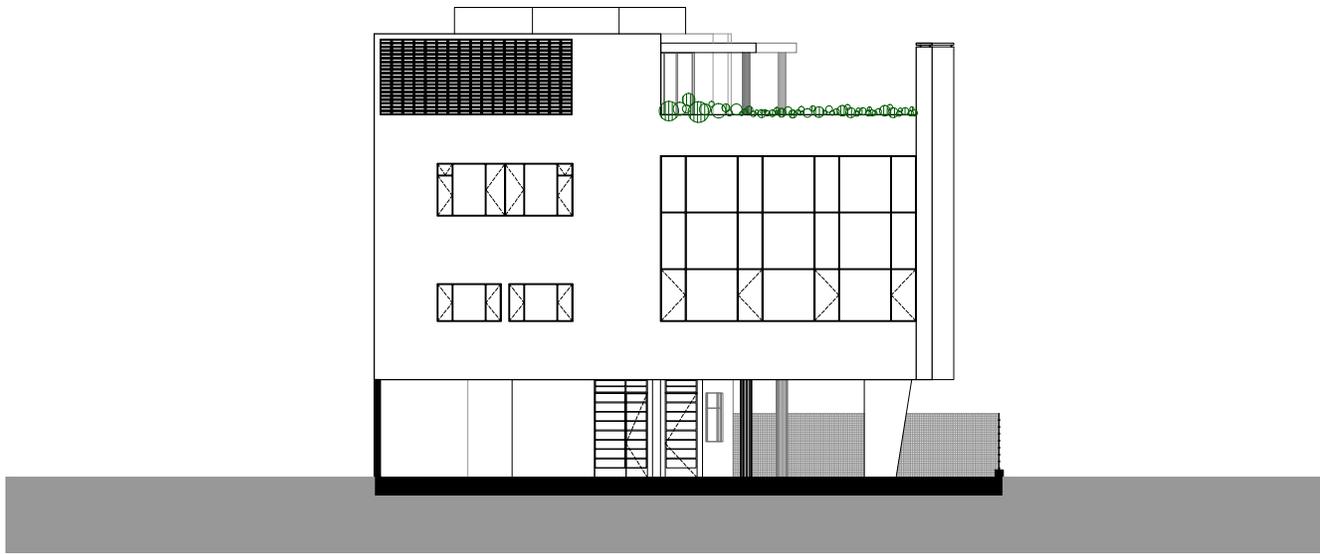




- 10. Oficina- Galería
- 11. Patio de servicio
- 12. Terraza jardín

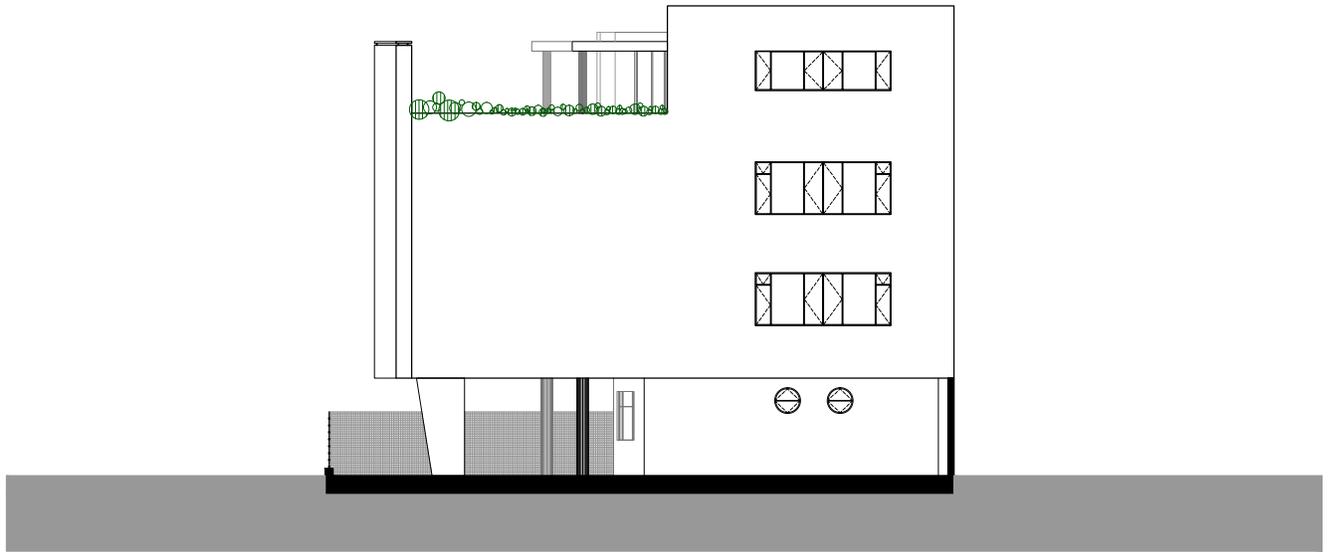
Planta tercer nivel.





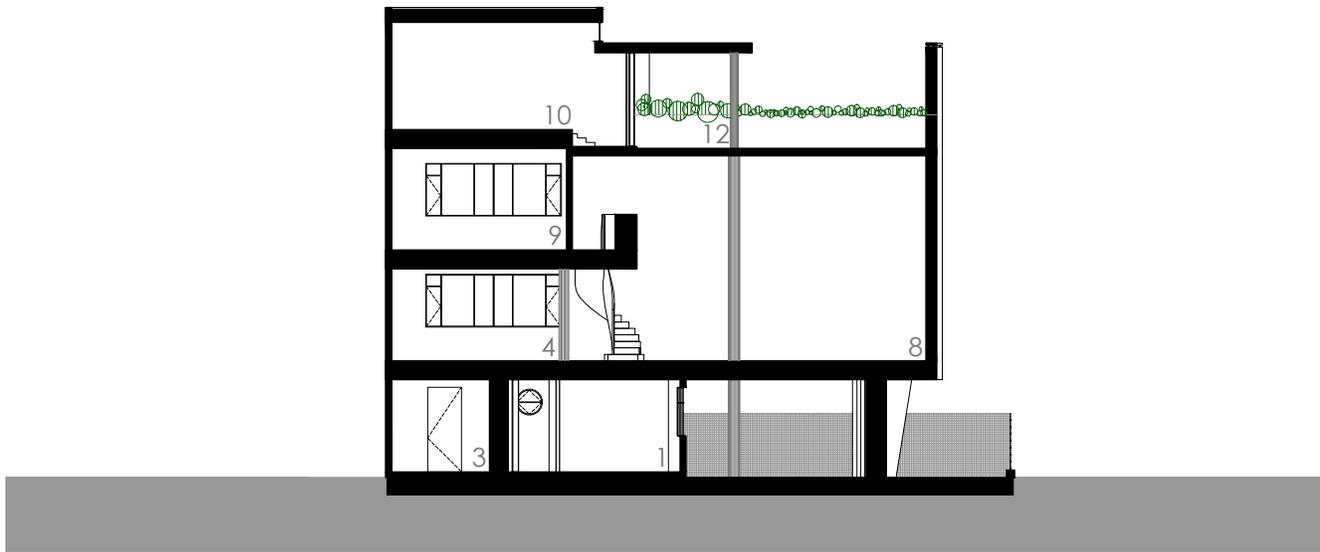
Alzado este.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m



Alzado oeste.

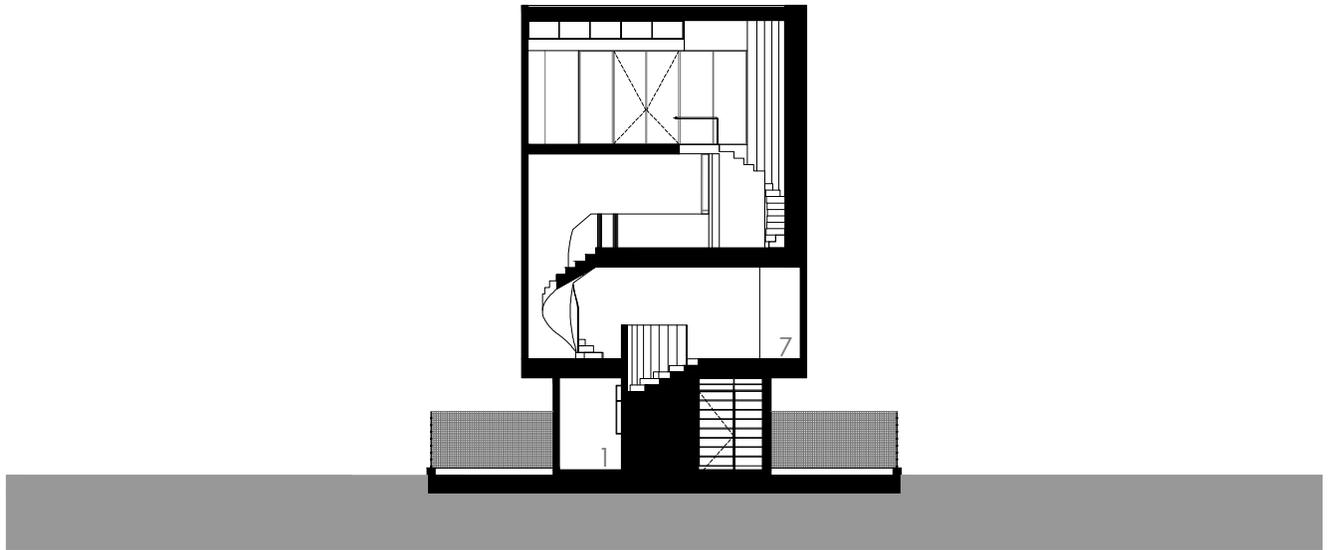
Esc. 1:200  
1 2 4 10m



1. Cuarto de servicio
3. Bodega
4. Comedor
8. Estudio
9. Recámara
10. Oficina- galería
12. Terraza jardín

Corte A-A´.

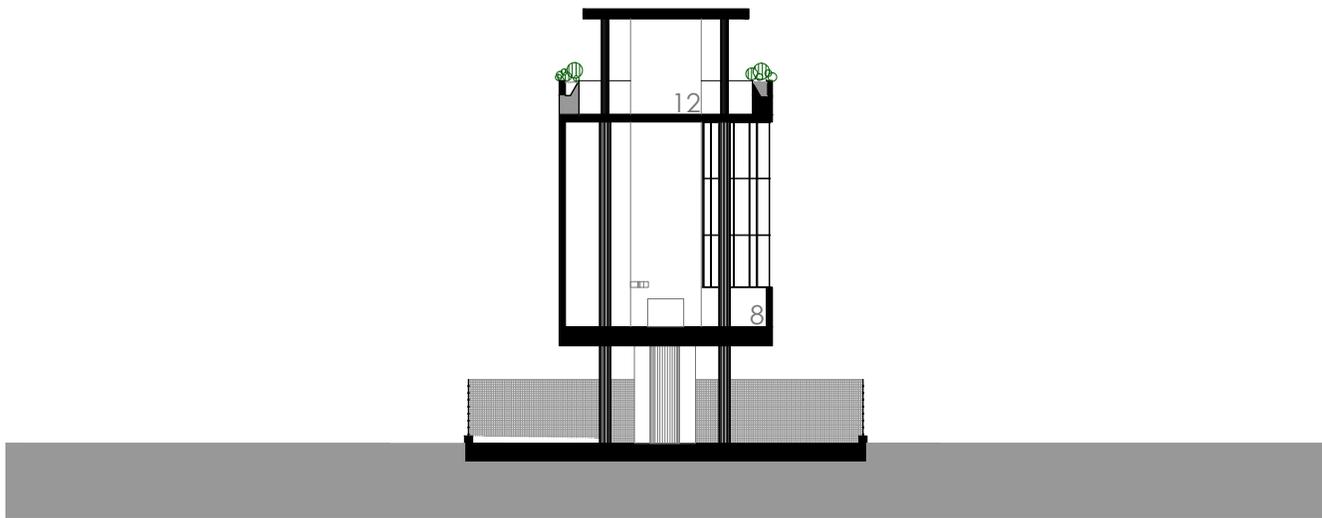
Esc. 1:200  
1 2 4 10m



1. Cuarto de servicio  
7. Baño

Corte B-B'.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m



8. Estudio  
12. Terraza jardín

Corte C-C'.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m





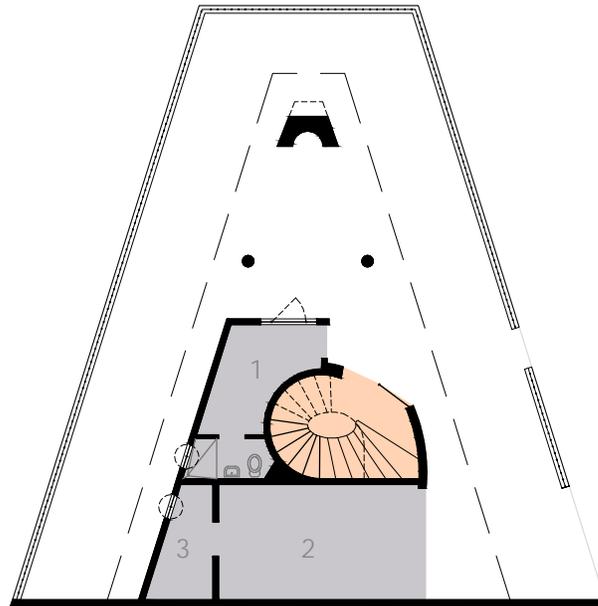
## III.IV.II. Análisis espacial casa estudio Rufino Tamayo Max Cetto. 1949

La distribución de la casa estudio de Tamayo está resuelta de una manera muy eficiente y funcional a pesar de la forma dada por el sitio.

Cetto organizó los espacios habitables al sur del predio, dándoles un área mayor y buscando la regularidad de los espacios, mientras que al norte ubicó el estudio de pintura, entendiendo que es un espacio más flexible además de las posibilidades expresivas que éste permite.

Las circulaciones sirven en este proyecto como una bisagra entre lo privado y compartimentado de la casa contra el gran espacio abierto del estudio, haciendo una división muy clara entre una parte y la otra.

El estudio de Rufino Tamayo cuenta con una única fuente de luz que destaca de la composición debido a sus grandes dimensiones. Cetto buscó la mejor manera de orientar esta apertura a pesar de la complicada forma y orientación del predio, eligiendo la orientación noreste ya que la luz sería lo más pareja durante el día a excepción de unas horas por la mañana.



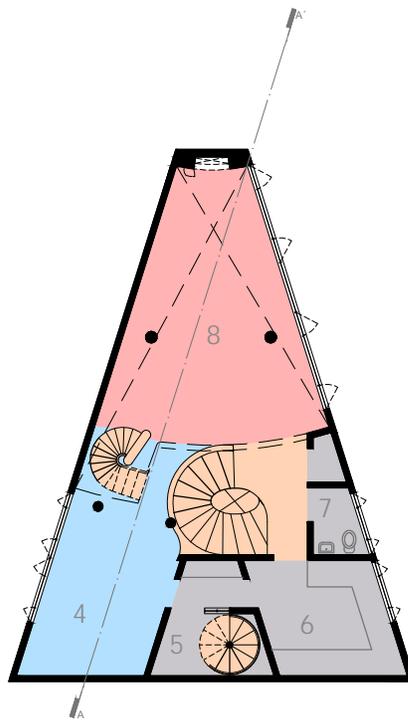
Planta baja



- 1. Cuarto de servicio
- 2. Garage
- 3. Bodega
- 4. Comedor
- 5. Patio de servicio
- 6. Cocina

- 7. Baño
- 8. Estudio
- 9. Recámara
- 10. Oficina- galería
- 12. Terraza jardín

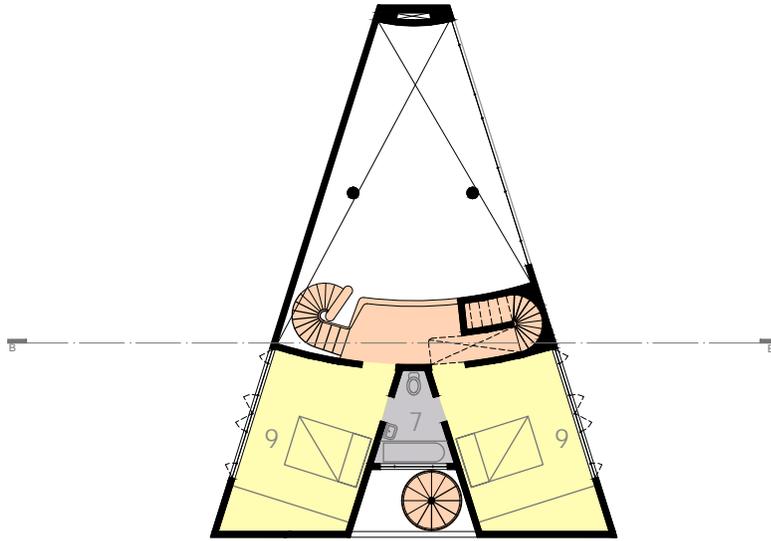




Primer nivel 



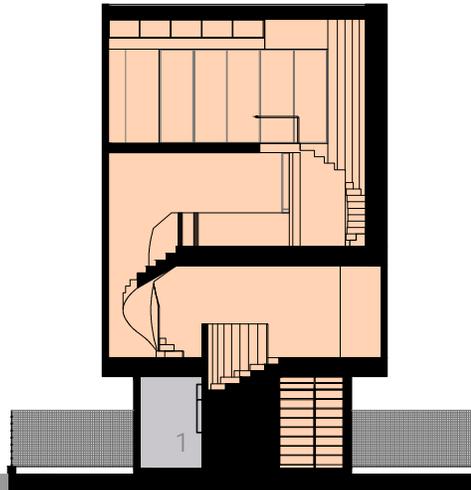
Corte A-A'



Segundo nivel

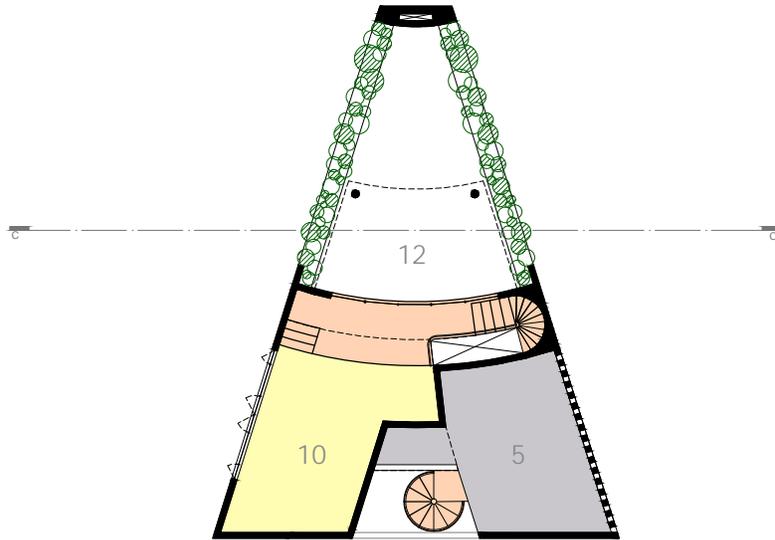


- 1. Cuarto de servicio
- 5. Patio de servicio
- 7. Baño
- 8. Estudio
- 9. Recámara
- 10. Oficina- galería
- 12. Terraza jardín

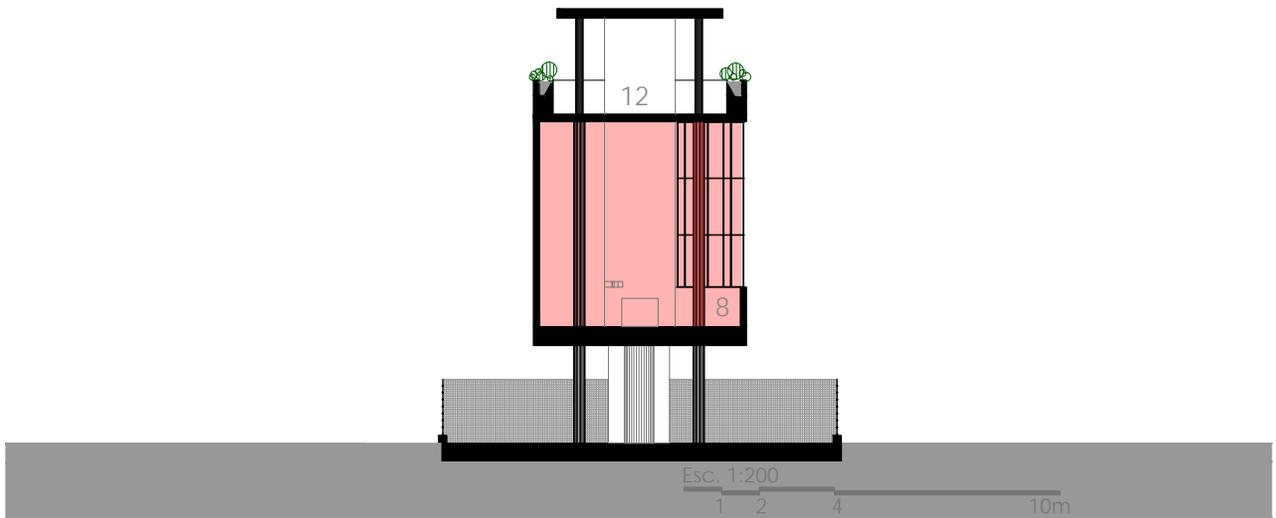


Corte B-B'

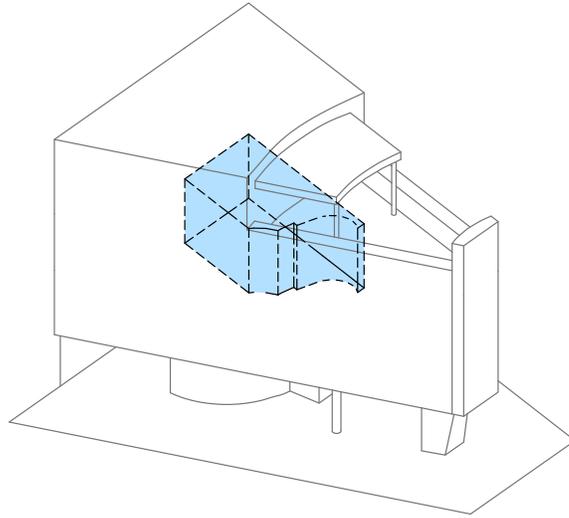




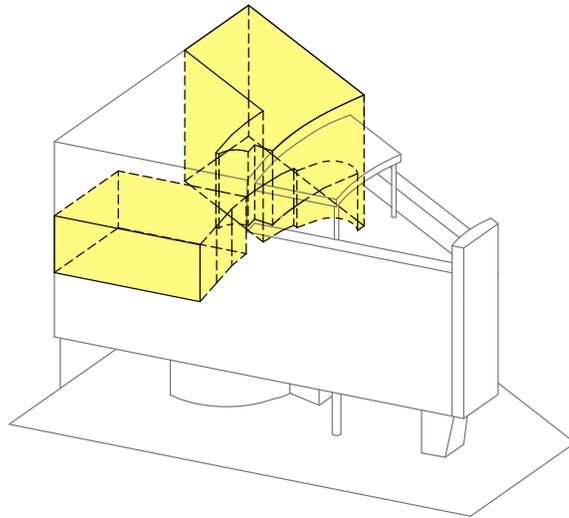
Tercer nivel



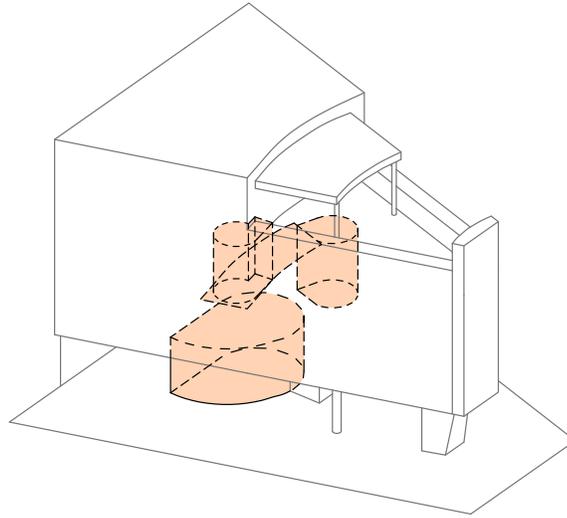
Corte C-C'



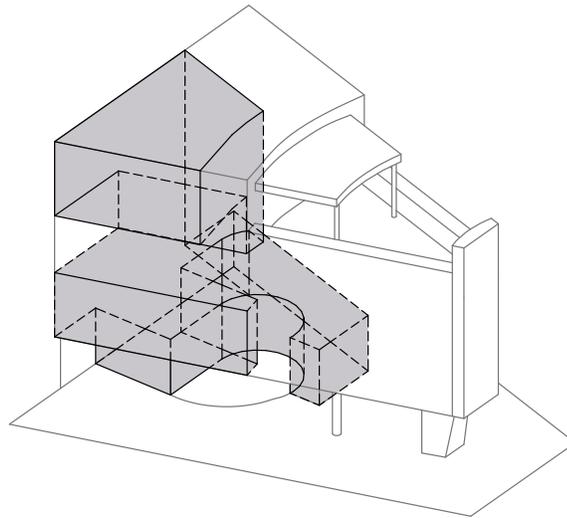
Público



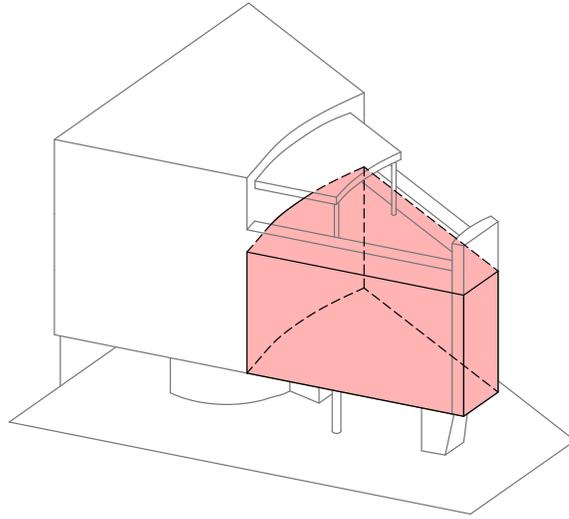
Privado



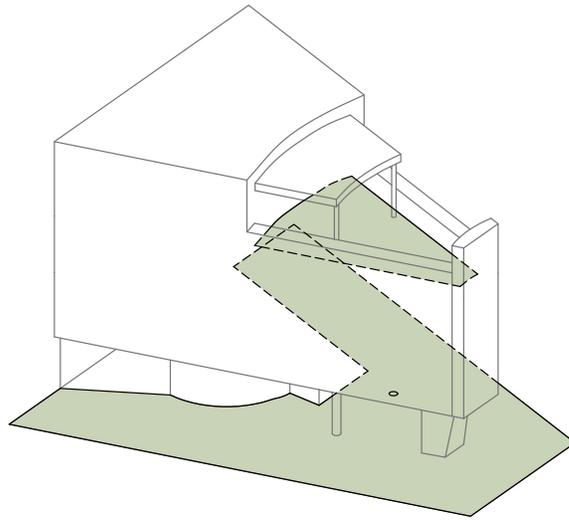
Circulaciones



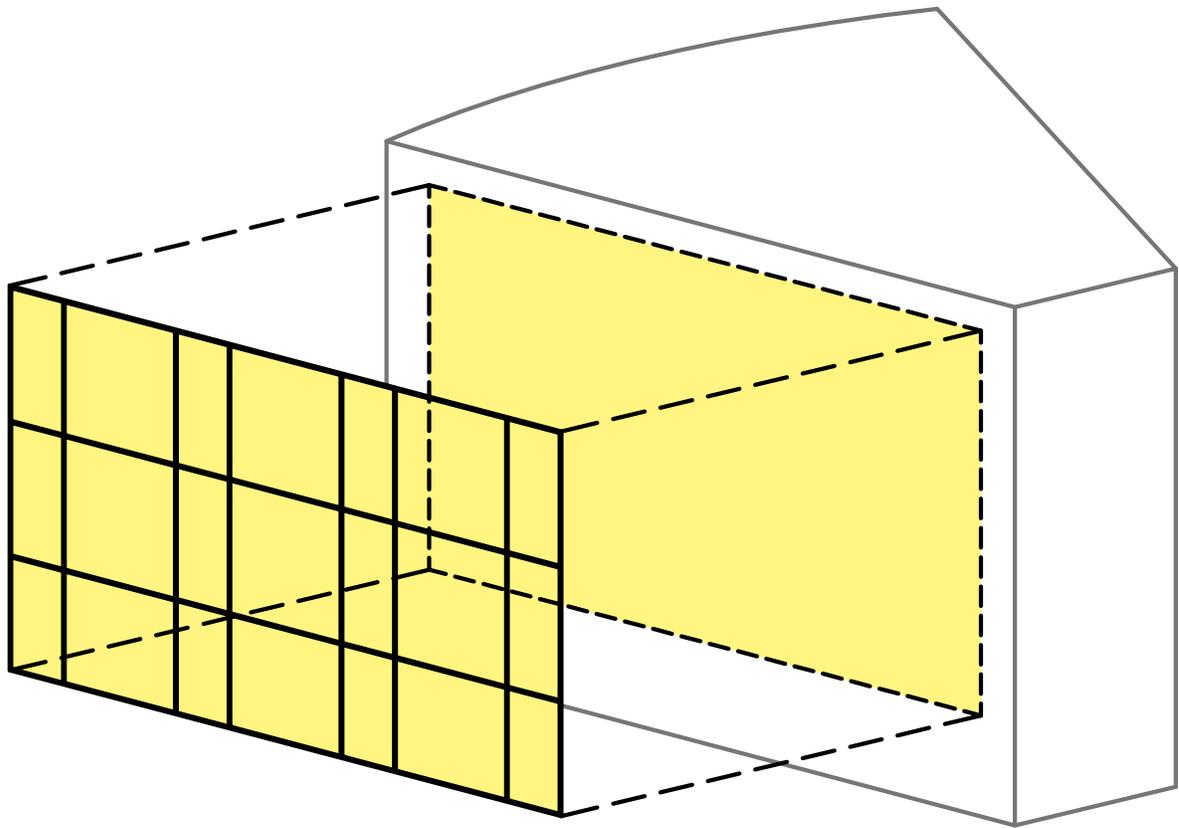
Servicios



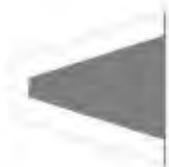
Estudio



Exteriores



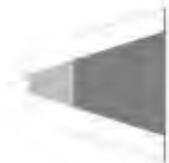




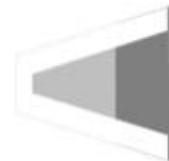
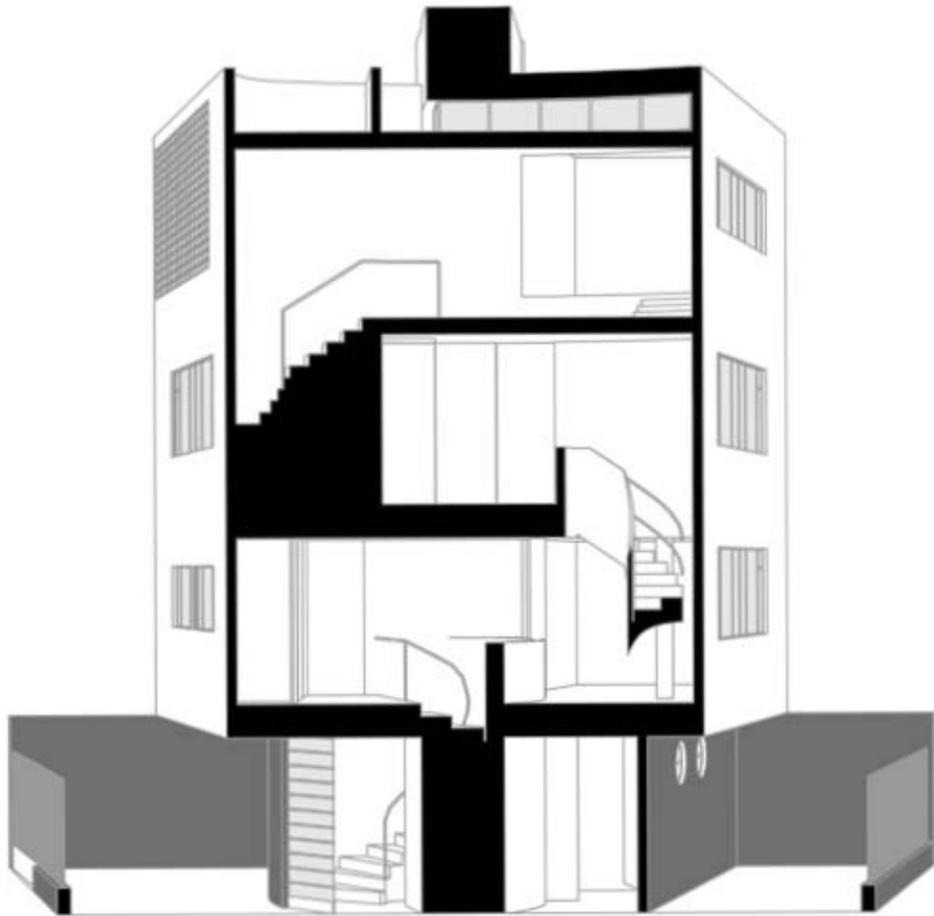




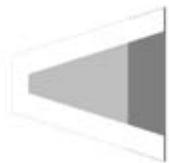
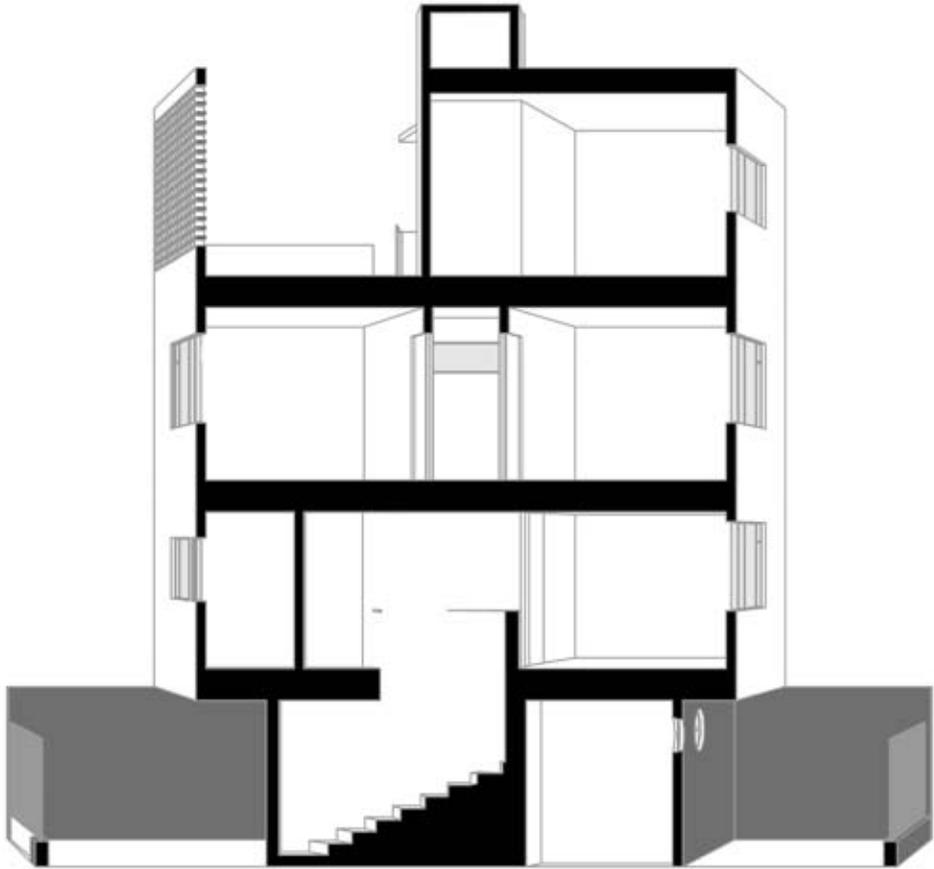




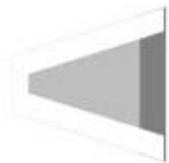
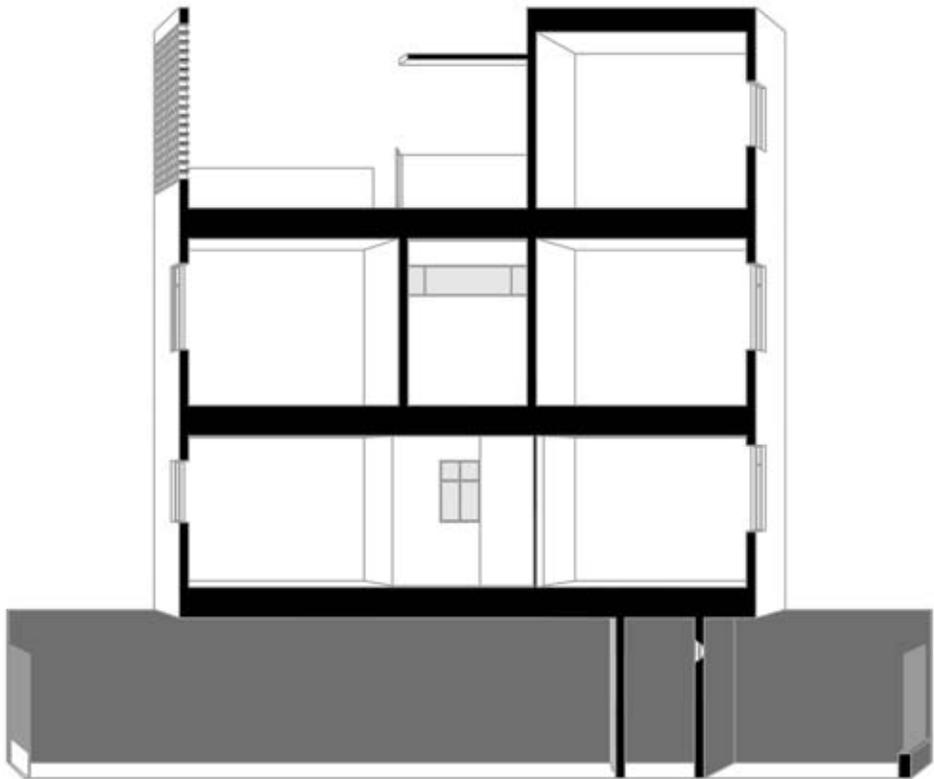




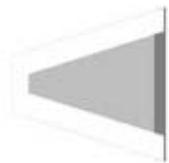
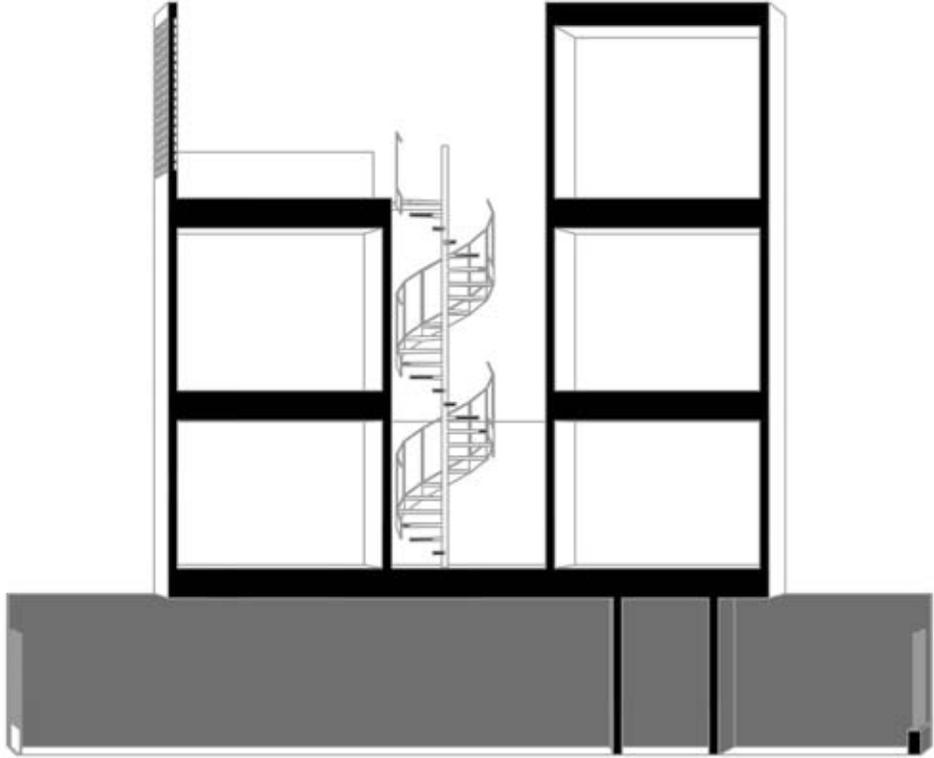






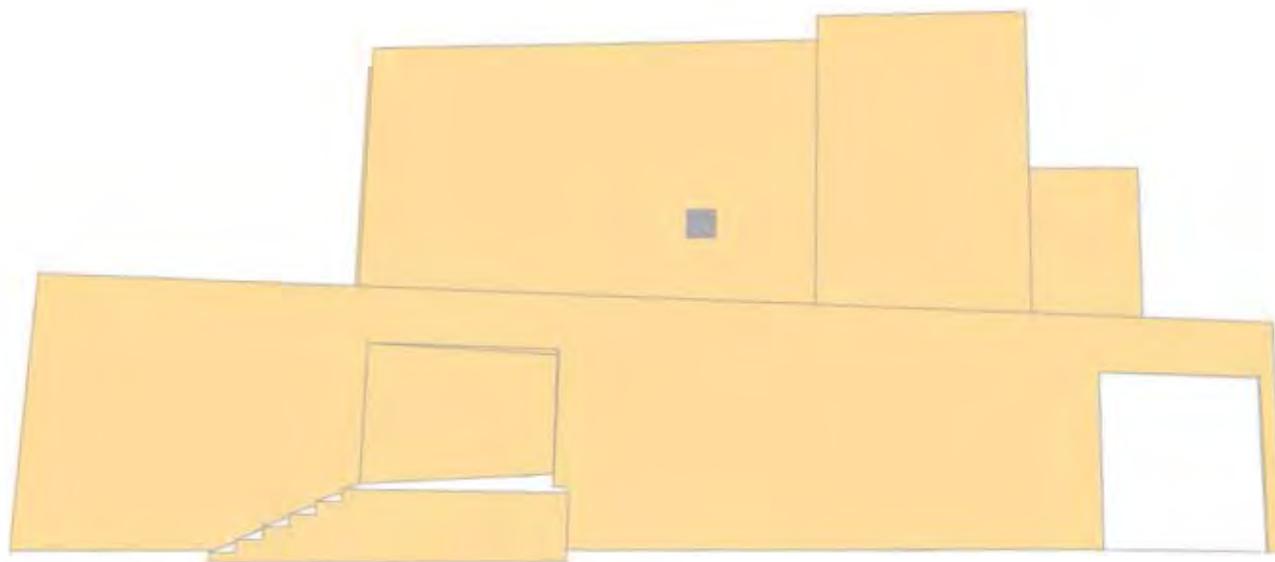








III.V. Casa estudio Pedro Coronel  
Andrés Casillas. 1968





La casa estudio para Pedro Coronel ubicada en la Calle Tres Cruces #72 en San Jerónimo fue diseñada y construida por el Arq. Andrés Casillas de Alba en 1968 por encargo de la galerista de Coronel, Inés Amor.

Andrés Casillas nació en Guadalajara en 1934, pero pasó los primeros años de su vida en la Ciudad de México. Hacia 1950 regresó a su natal Jalisco y vivió un tiempo en el Rancho de su familia en Santa Barbara en los Altos de Jalisco antes de ir a Guadalajara para estudiar arquitectura en la recientemente creada<sup>59</sup> Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, donde coincidió con personajes como Ignacio Díaz Morales y Matías Goeritz, quienes impartían clases en esa escuela.

Tras finalizar sus estudios en Guadalajara, Casillas volvió a la Ciudad de México para trabajar en el despacho de Augusto H. Álvarez hasta 1958, año en el que tuvo la oportunidad de ir a estudiar a Ulm, Alemania en la *Hochschule für Gestaltung*, una de las universidades que siguió con la línea de formación de la Bauhaus tras la segunda guerra mundial, en esta escuela tuvo la posibilidad de acercarse a las tendencias del

59 La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara fue fundada en 1948 por Ignacio Díaz Morales



fig. 43

Casa Elosúa, Ignacio Díaz Morales, 1934. Guadalajara, Jalisco.

pensamiento que se estaban dando en Europa en esa época.

En 1959, gracias a uno de sus maestros en Ulm, consiguió un trabajo en Isfaján, Perisa (hoy Irán) en donde se aproximó a la arquitectura árabe, que marcaría el desarrollo de su carrera profesional. Sobre esta experiencia Casillas recuerda: "Las construcciones eran ciclópeas, en su arranque, medían metro y medio. Las callecitas, muy angostas, discurrían siguiendo el curso de algunos arroyos. Un día le mandé una tarjeta a Luis Barragán, diciéndole todo lo que ese lugar me recordaba su arquitectura"<sup>60</sup>.

De vuelta a México Casillas se acercó a Barragán para pedir trabajo. La relación entre Casillas y Barragán era íntima, ya que la madre de Casillas había sido amiga de Barragán de la infancia, y por lo tanto se conocían desde mucho tiempo atrás.

Después de esperar un año, debido a que "no había chamba"<sup>61</sup>. Casillas finalmente entró a trabajar con Barragán en 1962. De ahí en adelante se desarrollaría una amistad muy duradera que marcaría el desarrollo profesional de Casillas.

Entre estos dos grandes arquitectos había una diferencia de edades de 32 años, por lo que se puede considerar como una relación padre-hijo, "primero amigo y después

60 Palomar Vereá, Juan, *Andrés Casillas de Alba*, Colección Monografías de arquitectos del Siglo XX, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2006, P. 18-19

61 Andrés Casillas en entrevista con Rodrigo Mazari. Jueves 1 de octubre 2015



fig. 44

Isfaján, Irán hacia 1959. Fotografía de Andrés Casillas.

maestro”<sup>62</sup>.

Hay que destacar que, aunque la influencia de Barragán sobre Casillas es muy fuerte, sus vivencias fueron muy similares<sup>63</sup>, por lo que considero que la síntesis lograda por Casillas es de mucho valor.

Mientras trabajaba con Barragán, Casillas tuvo la oportunidad de ser jefe de taller, así como colaborador en algunas obras como la Cuadra San Cristóbal- Egestrom (1966-1968).

Juan Palomar dice que Casillas es el “heredero espiritual de Luis Barragán”, ya que este joven discípulo ha tenido la capacidad de ver más allá de la estética de la obra de Barragán y se acercó a los principios por los cuales dicha obra tiene la fuerza que la caracteriza.

Casillas dice de la relación entre su obra y la de Barragán que “Hay muy pocas

62 *Op. Cit.* Palomar, Casillas... P. 43

63 Ambos arquitectos eran de familias acomodadas de Jalisco y tuvieron la oportunidad de vivir en ranchos, acercándose a la arquitectura tradicional de dicho estado, posteriormente ambos tuvieron contacto con las tendencias del pensamiento en Europa con estancias en países como Alemania o Francia y finalmente ambos conocieron la arquitectura árabe que marcó decisivamente su trabajo.

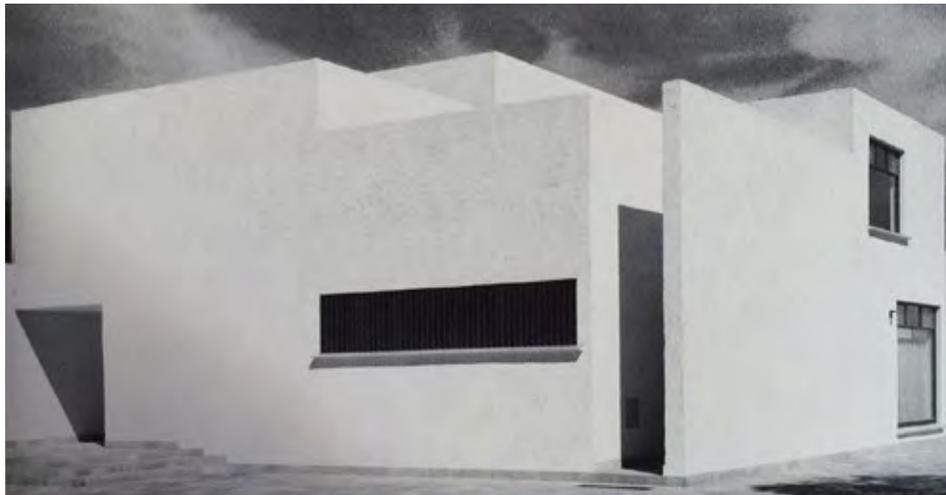


fig. 45

Cuadra San Cristobal,-Egestrom, Luis Barragán y Andrés Casillas, 1966-1968.

gentes que logran cristalizar un estilo, una en un millón. Y la línea que separa moda y estilo es muy incierta. Si logro, dentro de la formulación que logró Luis, llevar mis propias cosas aunque sea un poco más adelante me daré por satisfecho”<sup>64</sup>.

Casillas dice que “La arquitectura solamente se puede criticar desde el lado funcional. El lado emocional escapa esos juicios. Y es la esencia de la arquitectura”<sup>65</sup> de aquí que la arquitectura de Casillas siga con la línea de la obra de Barragán, más no sea una imitación que busque repetir lo que ya se ha hecho anteriormente, Casillas busca en su obra la naturalidad con la que construye un ranchero “una naturalidad que muchas veces incorpora componentes aparentemente irracionales, casi gratuitos, pero que logran el destello de lo poético y lo memorable”<sup>66</sup>.

En 1968 Casillas deja el taller de Barragán para emprender su propio camino<sup>67</sup>.

En este año la galerista de Pedro Coronel, Inés Amor, invita a Casillas a que construya

64 *Op. Cit.* Palomar, Casillas... P. 23

65 *Ibid.* P. 16

66 *Ibid.* P. 36

67 Casillas ya había hecho algunos proyectos desde 1962 y había construido un par de obras antes de salir del taller de Barragán. Para consultar el listado completo de obras y proyectos: *Ibid.* P. 77



fig. 46

Jardín Casa Ortega, Luis Barragán, 1943.

una casa para este artista Zacatecano.

Pedro Coronel fue un pintor y escultor que perteneció a la generación de la ruptura en el arte mexicano, buscando una abstracción que en esencia siguiera siendo mexicana, pero universal a la vez.

La obra de Coronel, dice Octavio Paz: "Como en el caso de Tamayo y Lam, el descubrimiento de la pintura universal le dio una comprensión más honda del arte de su pueblo. Así, el arte antiguo de México -escultura, arquitectura y los restos de pintura- no son el punto de partida de la obra de Coronel. Su inspiración viene de otra parte: su mundo personal, que también es el de su pueblo"<sup>68</sup>.

Así, podemos encontrar que la obra de Coronel habla por sí misma, ya que no es una simple representación, sino que una expresión de su espíritu plasmada en pintura y piedra.

La casa estudio de Coronel fue encargada a Casillas por Inés Amor, quien era la dueña y fundadora de la Galería de Arte Mexicano, donde se empezaron a exponer las obras de los artistas mexicanos modernos desde 1935. La primer exposición de Coronel en esta galería fue en 1966.

<sup>68</sup> Octavio Paz en: Coronel Ordiales, Martín, Coordinador, *Pedro Coronel*, Américo Arte Editores, México, 1993. P. 72



fig. 47

Mujeres habitadas, Pedro Coronel, 1960.

En 1968 Amor contactó a Casillas para que construyera una casa para Coronel mientras él permanecía en Roma, enviado por la misma Amor. La relación entre Inés Amor y Casillas había empezado en 1963, cuando, por recomendación del Arq. Enrique Carral, Casillas remodeló la Galería de Arte Mexicano en la calle de Milán #18, convirtiéndose en su primer obra construida. Cuenta Casillas que para iniciar la obra tuvo que empezar sin el permiso de Amor, ya que no estaba convencida de la remodelación. Posteriormente quedó muy agradecida<sup>69</sup>.

Después del proyecto de Milán 18 Casillas desarrollaría un par de proyectos más para Amor, entre los cuales se encuentra un edificio para cuatro pintores en la Plaza de Río de Janeiro, el cual tiene como claro antecedente el edificio proyectado, con la misma función por Barragán y Cetto en la Glorieta Melchor Ocampo en 1939.

Ya que el proyecto para la casa estudio fue realizado en ausencia de Coronel, Casillas explica:

“Es una casa imaginaria [...] imaginando el escenario adecuado para que la pintura tuviera lugar, para que el artista viviera. Las

69 Andrés Casillas en entrevista con Rodrigo Mazari. Jueves 1 de octubre 2015



fig. 48

Edificio para cuatro pintores en Melchor Ocampo, Max Cetto y Luis Barragán, 1939.



fig. 49

Edificio para cuatro pintores en Plaza Río de Janeiro, Andrés Casillas, 1968.

visiones del patio de ingreso tienen una cualidad surreal en su precisión de enjarre, piedra, aristas acusadas. Un ámbito que previene al que lo cruza: la casa encierra lo inesperado”<sup>70</sup>

El programa de la casa es muy sencillo: estancia, comedor, cocina, lavandería y un baño de visitas se encuentran en la planta baja, medio nivel más arriba encontramos el estudio de pintura, con doble altura y un gran ventanal cuadrado. En el primer nivel están ubicados el estudio de grabado que funciona como mirador hacia el estudio de pintura, la recámara y una bodega para almacenar obras de grandes dimensiones.

Al exterior la casa no es más que un juego de volúmenes sólidos, uniformados por un color naranja muy particular que según Casillas “recuerda al polvo que iban levantando las vacas, que con el sol de la tarde era como de cobre y de oro”<sup>71</sup>.

Desde la calle, una escalera se desprende de un muro sobre el cual se asoman el resto de los volúmenes de la casa. El acceso empuja el muro hacia el interior para crear una apertura que nos comprime y nos guía al patio del cual Casillas hace referencia en su descripción. Al ingresar al patio, el mundo exterior desaparece y nos

70 Op. Cit. Palomar, Casillas... P. 48

71 Ibid. P. 12

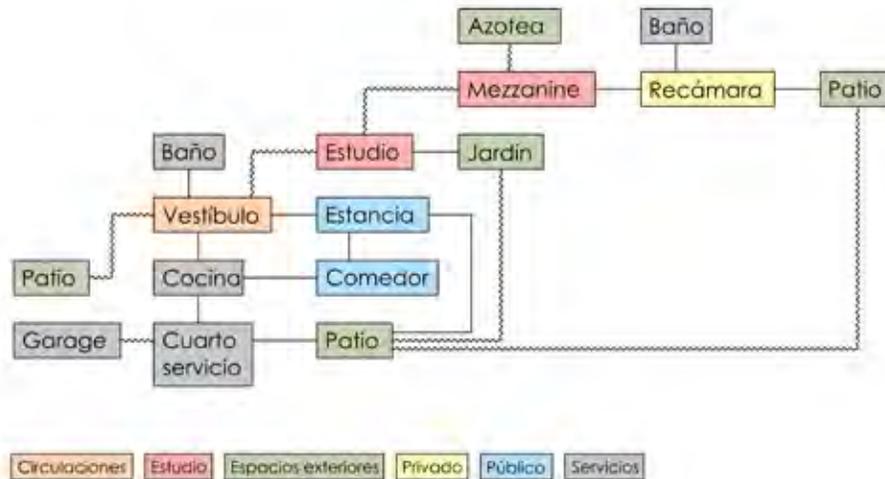


Diagrama de relación entre espacios.

contienen una serie de volúmenes naranjas de distintos tamaños y el azul del cielo, que contrastan con tal fuerza que parecen aplastarnos.

En una conversación con Casillas me contó que un día "Ya terminada la casa fui con Luis [Barragán]; estaba parado en el patio y daba vueltas, y me dice "me hace falta algo aquí" ¿Por qué no volteamos la escalera?, perfecto me dijo, esa fue toda la diferencia"<sup>72</sup>.

Las escaleras para acceder a la casa suben, desde ese día, por el centro del patio, dividiendo el espacio y enriqueciendo el recorrido.

Una sombra profunda que rompe con el volumen sólido marca el acceso a la segunda parte del recorrido. Se ingresa a un vestíbulo en penumbra, que nos comprime y nos obliga a detenernos, ya que al ingresar de un espacio completamente abierto a uno muy comprimido, únicamente iluminado por una distante ventana de ónix, que tamiza la luz y pinta el espacio de amarillo nuestros ojos necesitan tiempo para aclimatarse. Este espacio nos prepara para la siguiente sorpresa que esta secuencia espacial nos tiene preparada.

Una serie de puertas conducen a la cocina, el comedor y la estancia.

72 Andrés Casillas en entrevista con Rodrigo Mazari. Jueves 1 de octubre 2015



fig. 50

Acceso desde la Calle Tres Cruces. Destaca de la fachada la escalera que se desdobra del muro y lo penetra para generar el paso al interior.



fig. 51

Patio de acceso.

Siguiendo la fuente de luz amarilla llegamos al estudio, la transición de un espacio con una altura mínima y poca luz hacia el gran cubo de luz dedicado a la pintura es impresionante, nuestras pupilas se dilatan y el espacio se abre hacia la luz.

Un gran ventanal que nos recuerda al de la estancia de la casa Barragán nos abre la vista hacia el jardín, mientras que una escalera construida con gualdras de madera, que podría hacer referencia a la mítica escalera de Barragán, nos dirige hacia el mezzanine, desde el cual se puede observar el estudio en toda su magnitud.

Al subir por la escalera encontramos un espacio de penumbra que sirve para el almacenamiento de obras de arte y está conectado con el vestíbulo a través de una ranura por la cual se subían o bajaban los cuadros de grandes dimensiones.

La recámara es pequeña, pero Casillas utilizó un patio para contener y ampliar el espacio a la vez que se consigue más privacidad. Desde este patio, con pretilos altos, que no permite ver más que las copas de los árboles, se puede acceder al jardín y posteriormente a la estancia y comedor.

Desde el mezzanine se puede observar una ventana baja de proporciones horizontales que sale del volumen principal de la casa y amplía la vista hacia el jardín. Desde el volumen que contiene esta ventana se puede acceder a la azotea a



fig. 52

Vista del estudio.

través de una escalera de mediditas mínimas que comprime, literalmente, al usuario y lo prepara para salir a un espacio de contemplación hacia el cielo, un lugar de meditación.

Tras la muerte de Coronel en 1985 la casa pasó a manos de su hijo, Martín Coronel, quien rentó la casa a Gustavo Aceves y a Javier Marín por un tiempo.

En la actualidad la casa es habitada por el sobrino nieto de Pedro Coronel y se conserva en buen estado a excepción de algunas modificaciones que se le han hecho, sobre todo al patio de acceso y al acceso desde la calle, perdiendo mucha de la fuerza que originalmente tenía este espacio.



fig. 53

Escalera entre estudio de pintura y mezzanine.



fig. 54

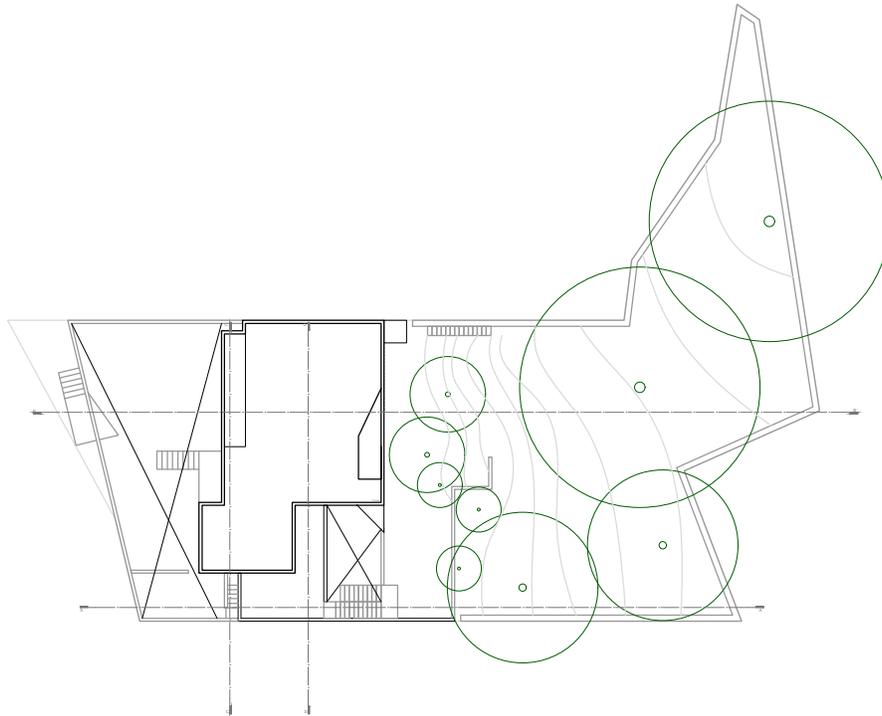


# III.V.I. Planos casa estudio Coronel Andrés Casillas. 1968



Planta de Ubicación.

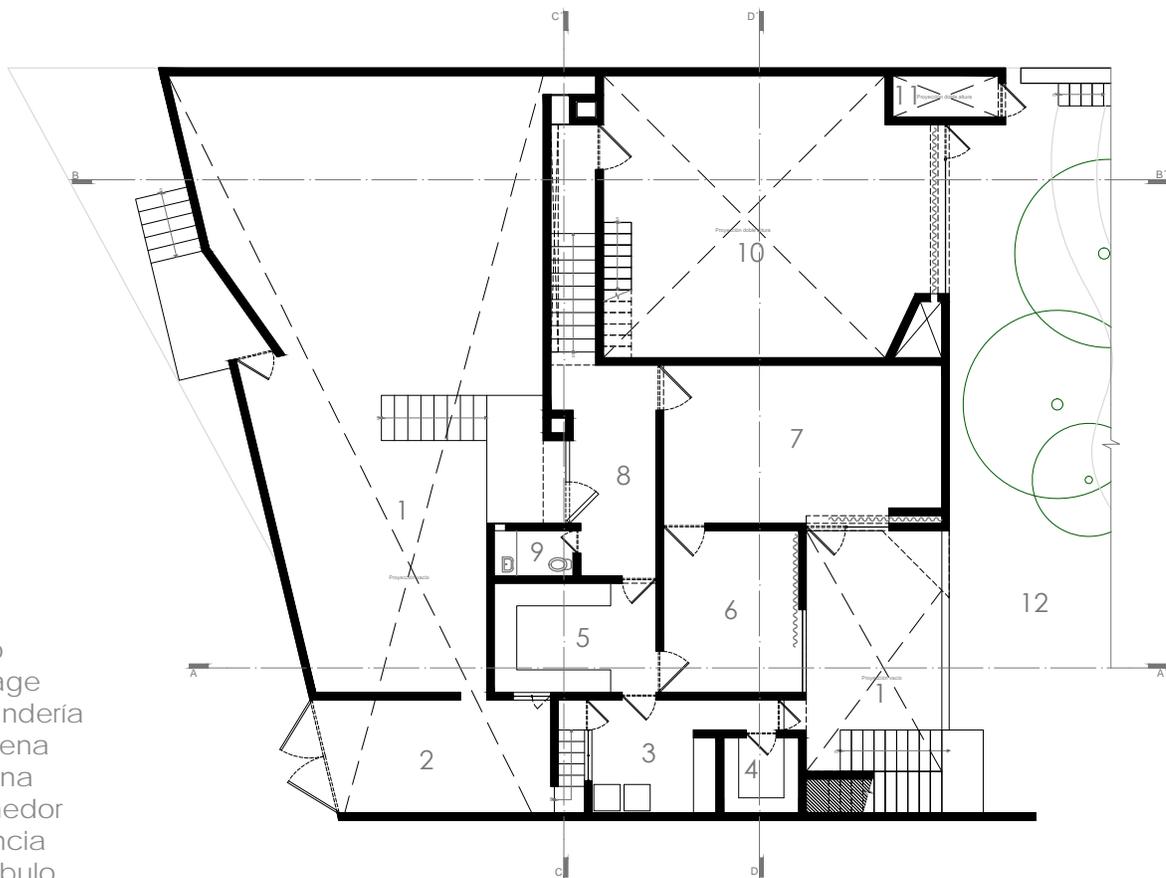




Planta de conjunto.



1. Patio
2. Garage
3. Lavandería
4. Alacena
5. Cocina
6. Comedor
7. Estancia
8. Vestíbulo
9. Baño
10. Estudio de pintura
11. Bodega
12. Jardín

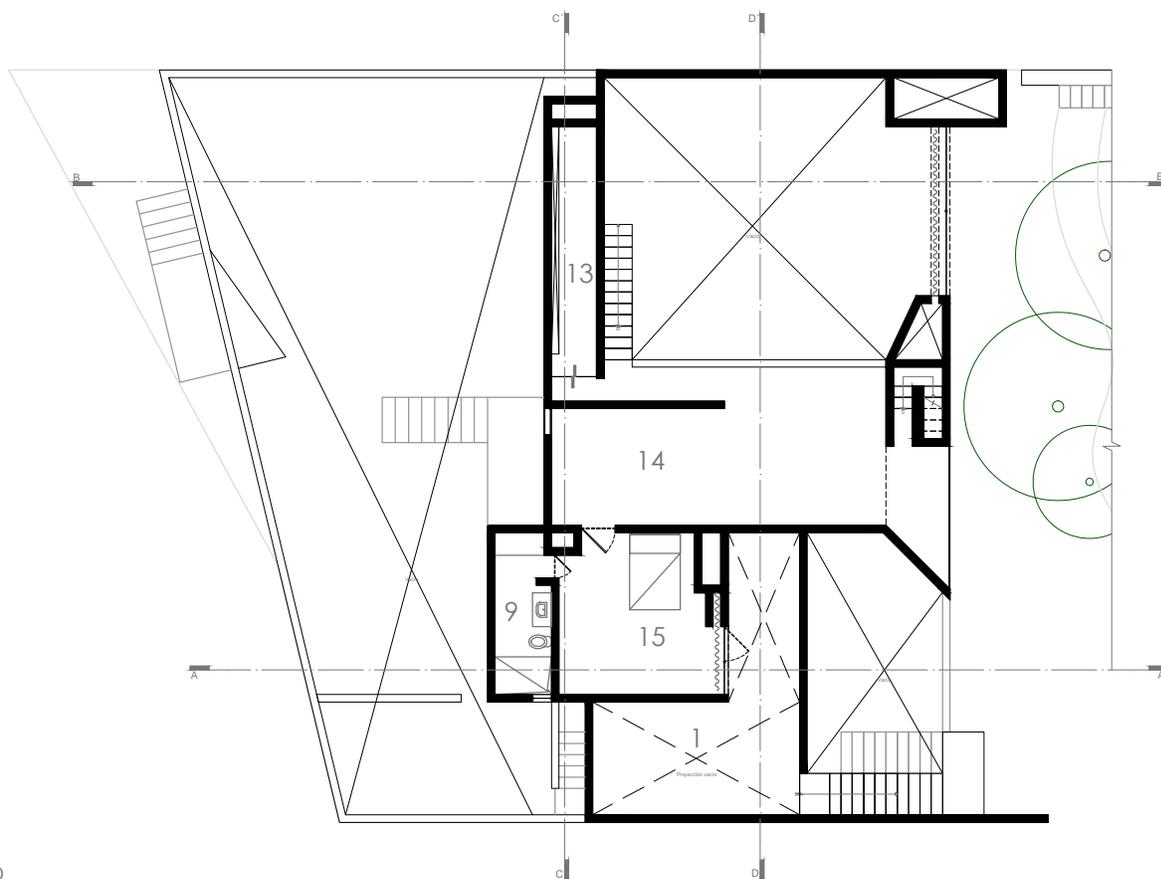


Planta baja.



Esc. 1:200

1 2 4 10m



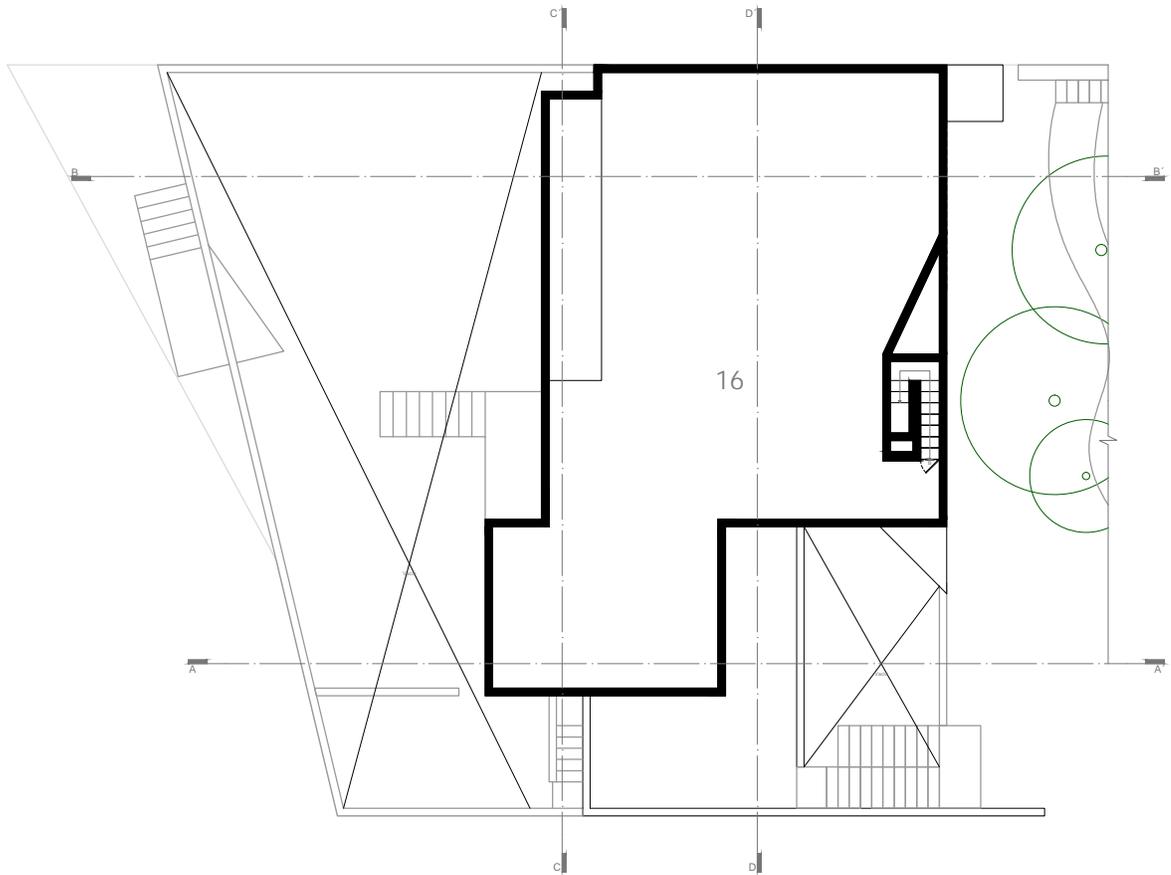
- 1. Patio
- 9. Baño
- 13. Bodega para obra
- 14. Estudio de gráfico
- 15. Recámara

Planta primer nivel.



Esc. 1:200

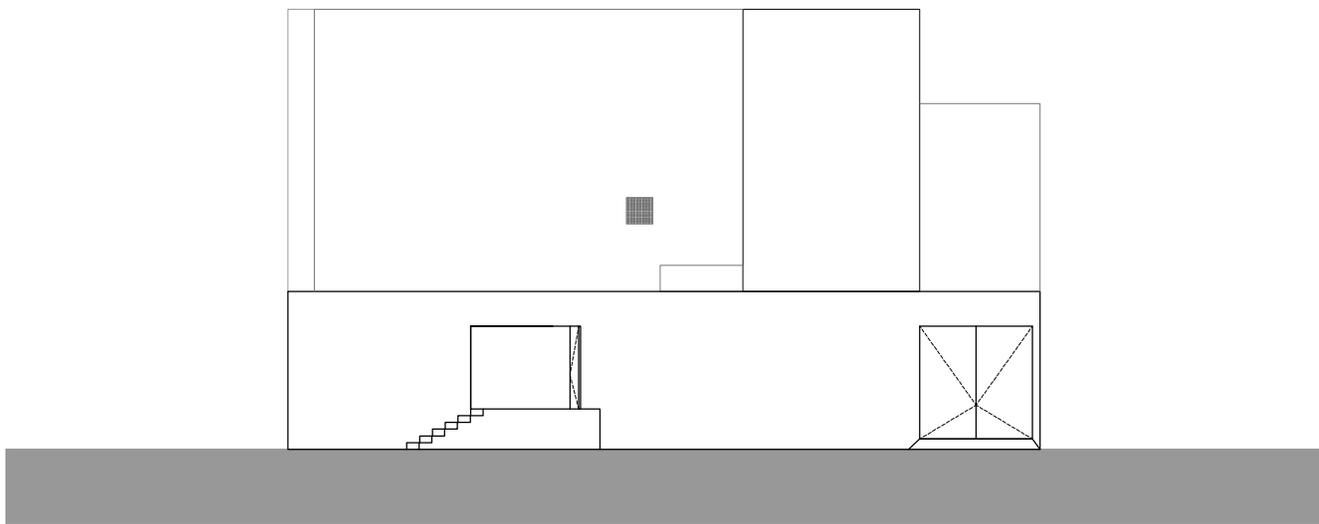
1 2 4 10m



16. Azotea habitable

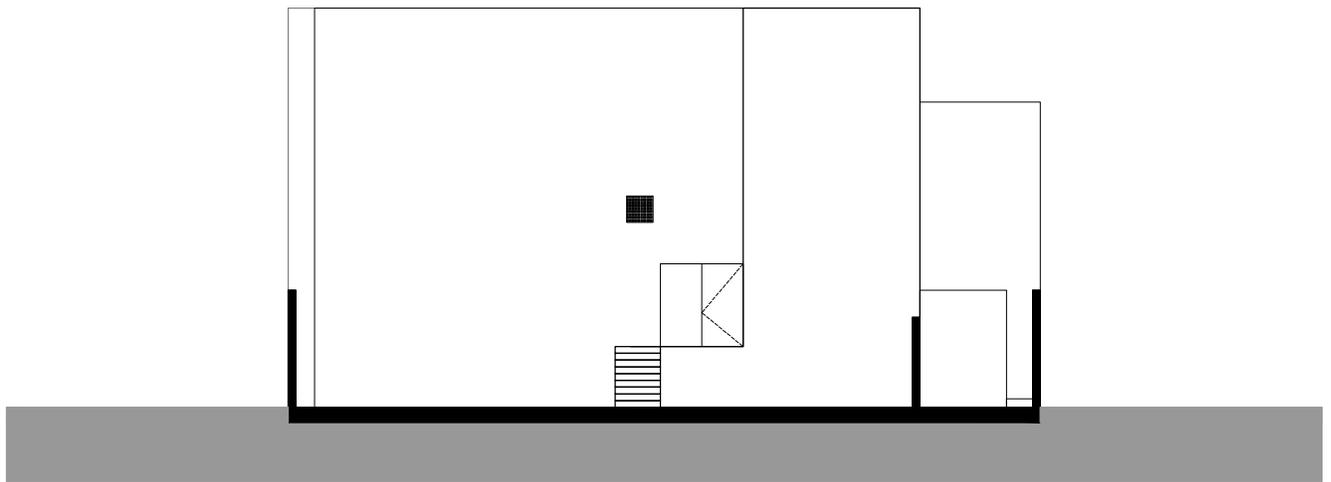
Planta segundo nivel.





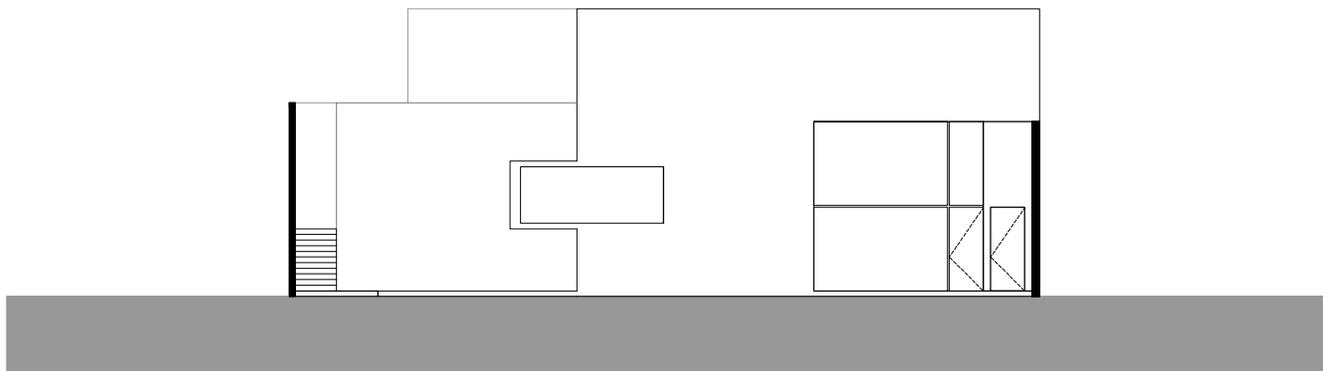
Alzado norte exterior.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m



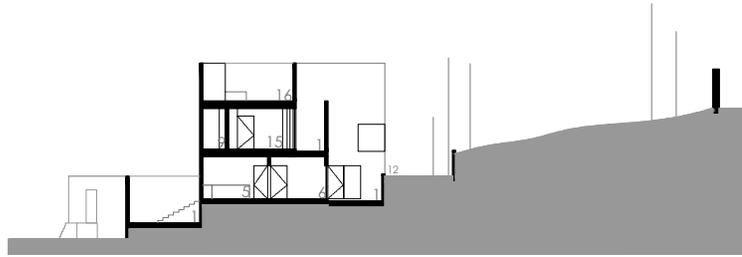
Alzado norte interior.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m

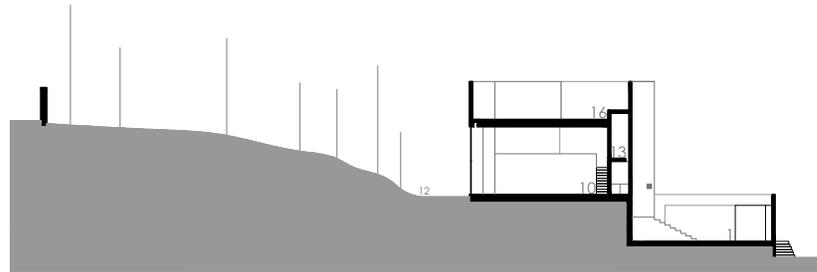


Alzado sur.

Esc. 1:200  
1 2 4 10m



Corte A-A'.



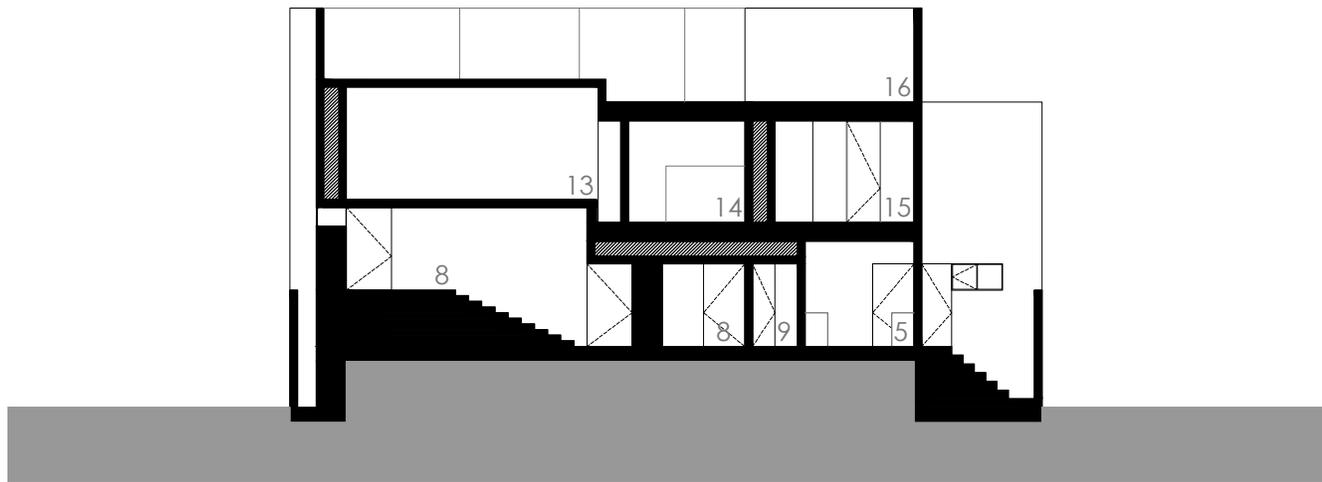
Corte B-B'.

- 1. Patio
- 5. Cocina
- 6. Comedor
- 9. Baño
- 10. Estudio
- 12. Jardín
- 13. Bodega para obra
- 15. Reacámara
- 16. Azotea habitable

Cortes de conjunto.

Esc. 1:500

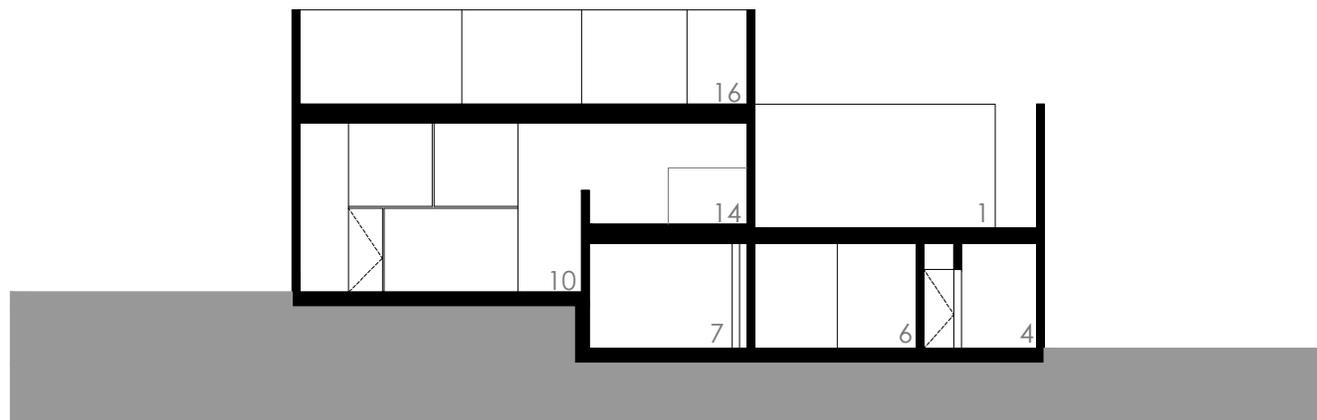
2.5 5 10 25m



- 5. Cocina
- 8. Vestíbulo
- 9. Baño
- 13. Bodega para obra
- 14. Estudio de gráfico
- 15. Recámara
- 16. Azotea habitable

Corte C-C'.

Esc. 1:200  
 1 2 4 10m



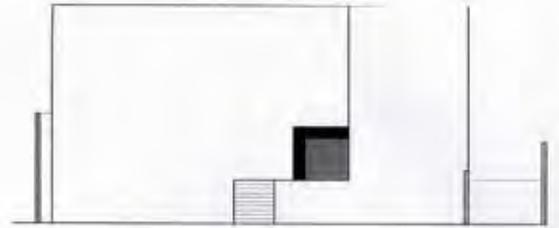
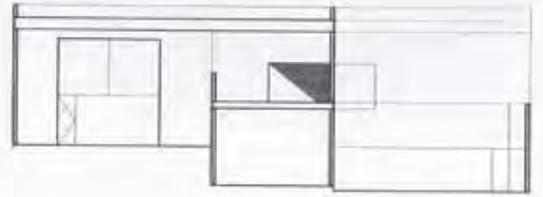
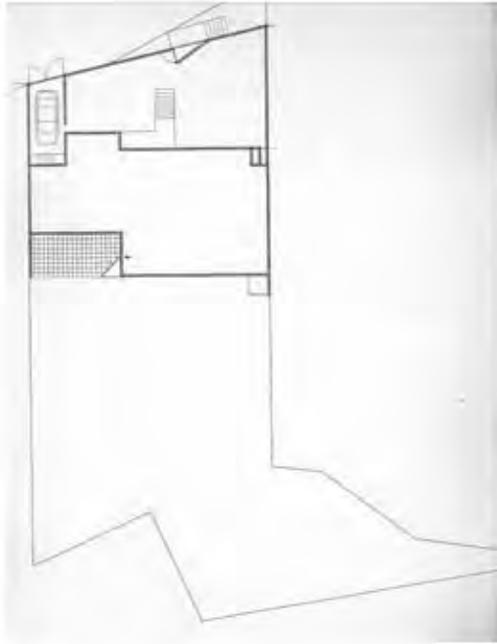
- 1. Patio
- 4. Alacena
- 6. Comedor
- 7. Estancia
- 10. Estudio de pintura
- 14. Estudio de gráfico
- 16. Azotea habitable

Corte D-D'.

Esc. 1:200  
 1 2 4 10m



# Planos de archivo



Planos del archivo privado de Andrés Casillas, propiedad del Arquitecto. Revisión basada en visitas al inmueble.



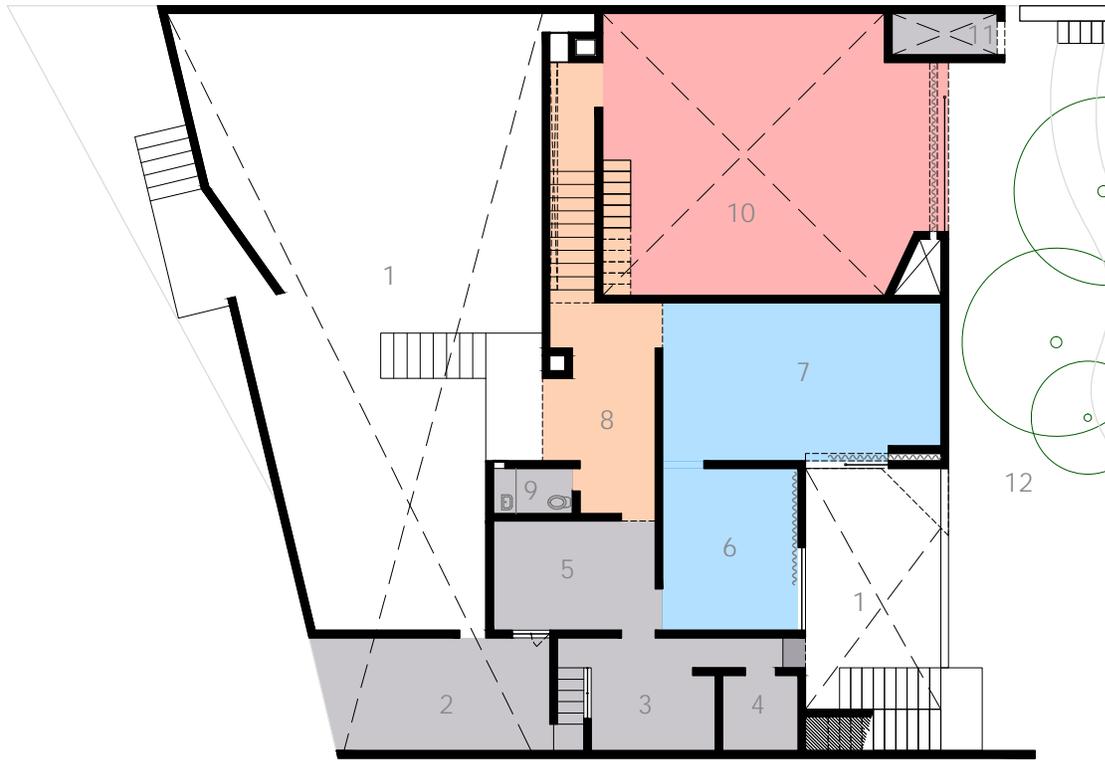
### III.V.II. Análisis espacial casa estudio Pedro Coronel Andrés Casillas. 1968

Al analizar los diagramas volumétricos de la casa estudio Coronel podemos observar la importancia del estudio y de los espacios abiertos en la composición.

A pesar de ser un volumen muy sólido, con pocas aperturas, Casillas logró llenar los espacios con luz natural utilizando patios y vistas hacia el jardín.

El área que ocupa el estudio en la composición de este edificio muestra la importancia de éste, como elemento rector del proyecto.

Los vanos del estudio están orientados al sur, ya que se buscó una fuerza en la expresión de los volúmenes desde el ingreso para que el usuario tuviera distintas sensaciones durante el recorrido. El estudio se abre hacia el jardín, utilizando la vegetación como difusora de la luz directa.



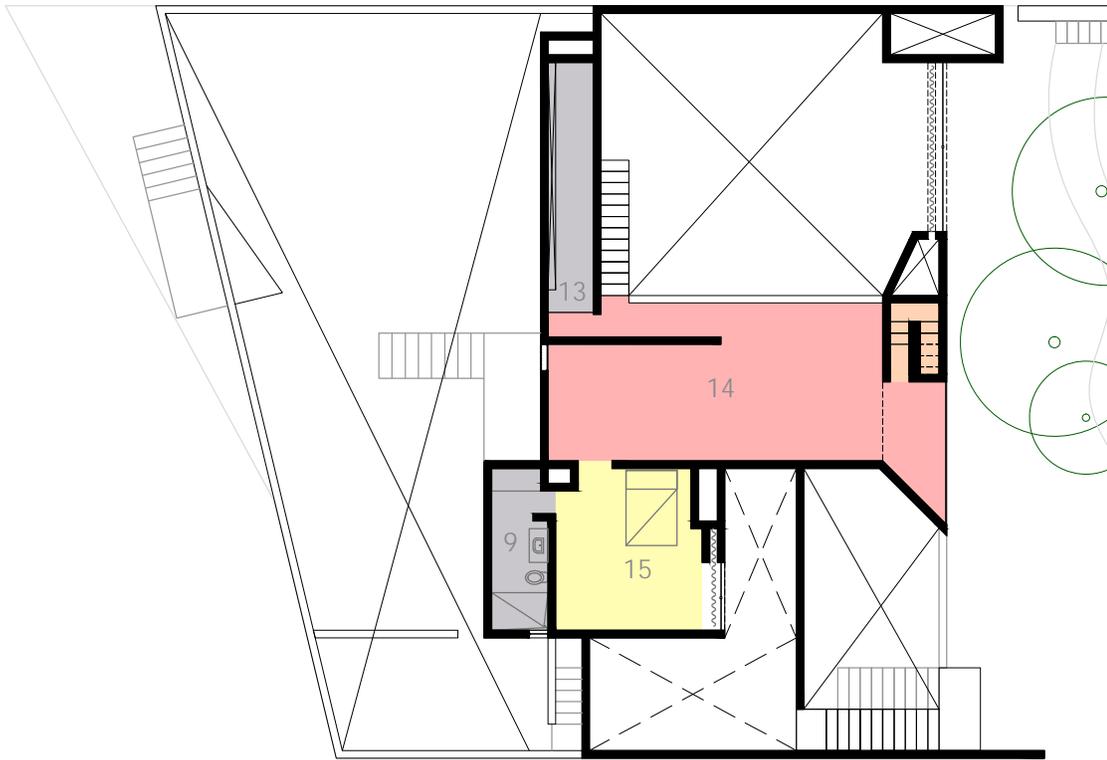
Planta baja



1. Patio
2. Garage
3. Lavandería
4. Alacena
5. Cocina
6. Comedor
7. Estancia
8. Vestíbulo

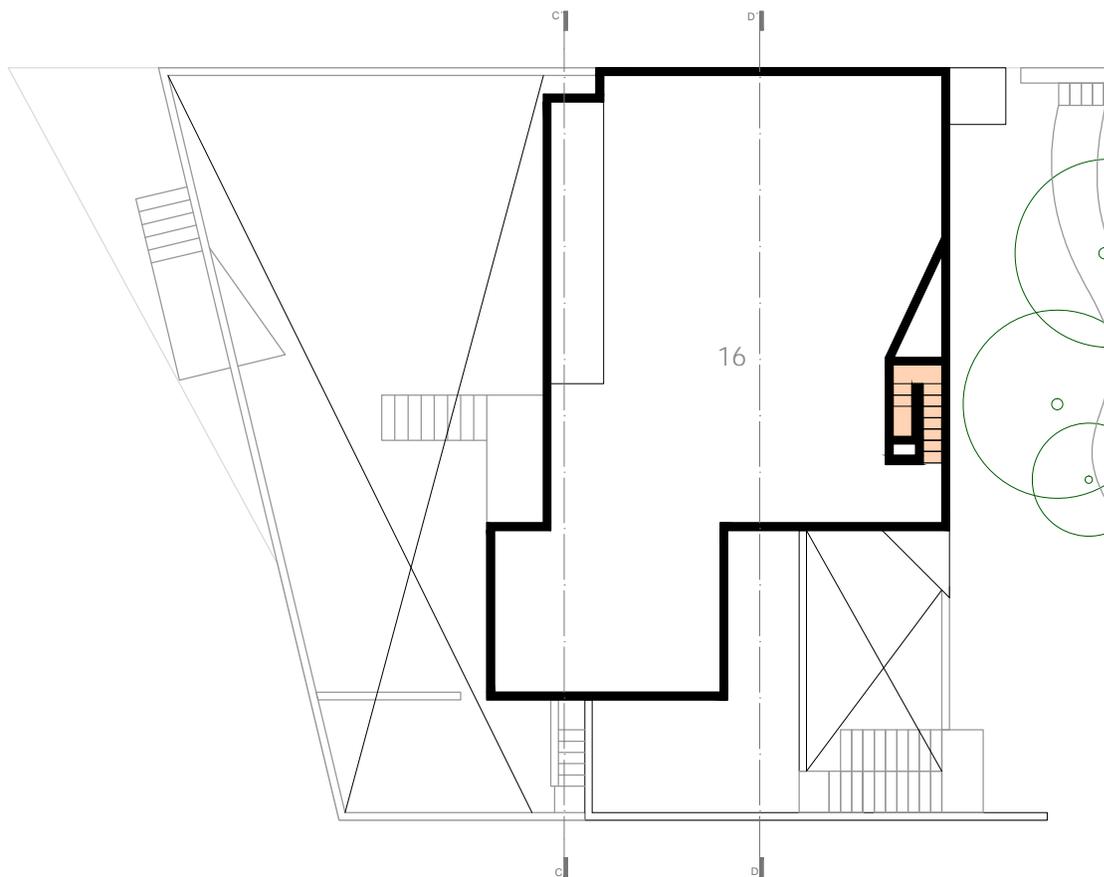
9. Baño
10. Estudio
11. Bodega
12. Jardín
13. Bodega para obra
14. Estudio de gráfico
15. Reacámara





Primer nivel



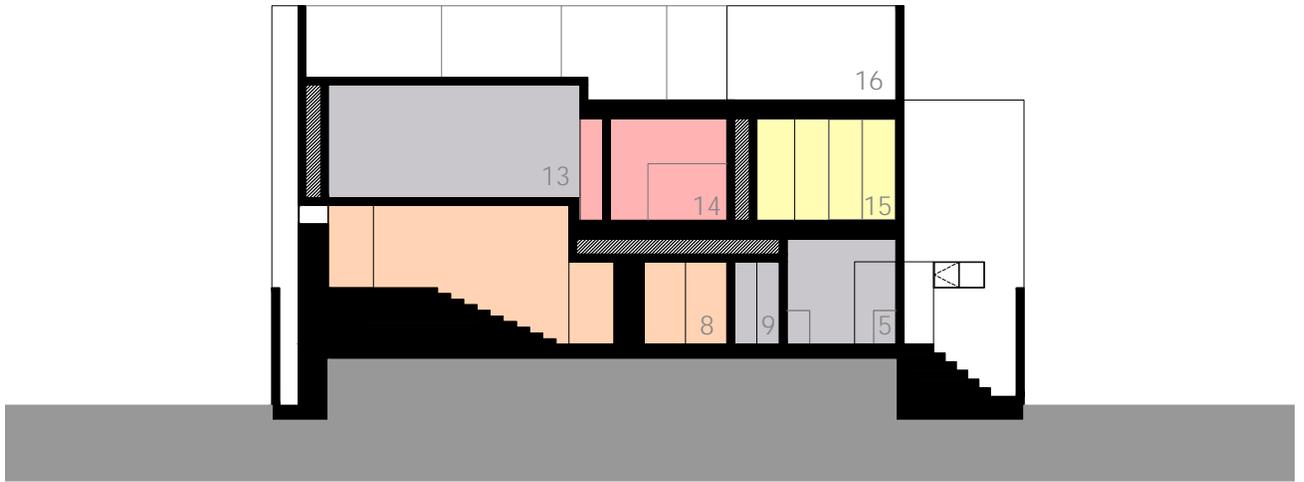


Segundo nivel 

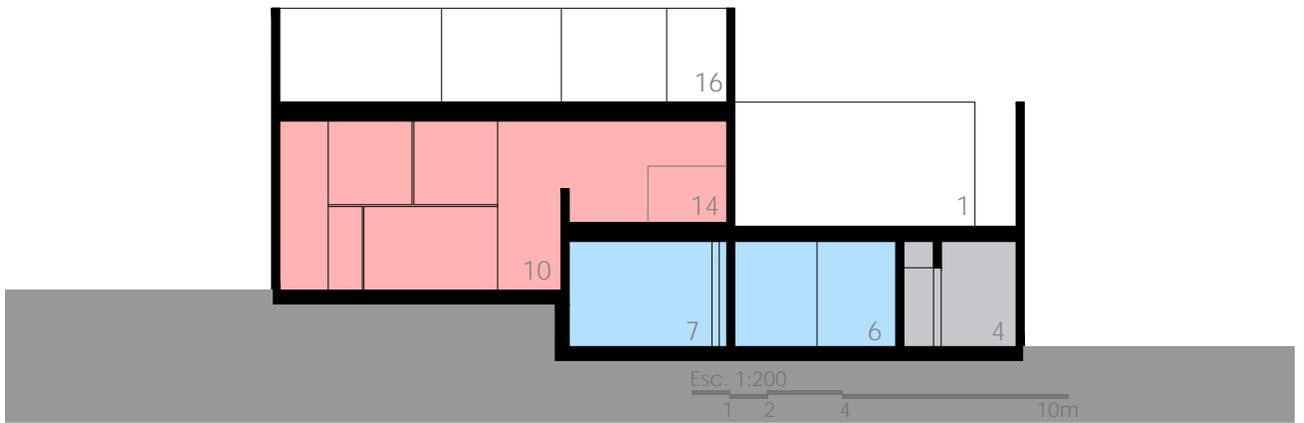
- 1. Patio
- 4. Alacena
- 5. Cocina
- 6. Comedor
- 7. Estancia
- 8. Vestíbulo
- 9. Baño

- 10. Estudio
- 12. Jardín
- 13. Bodega para obra
- 14. Estudio de gráfico
- 15. Recámara
- 16. Azotea habitable

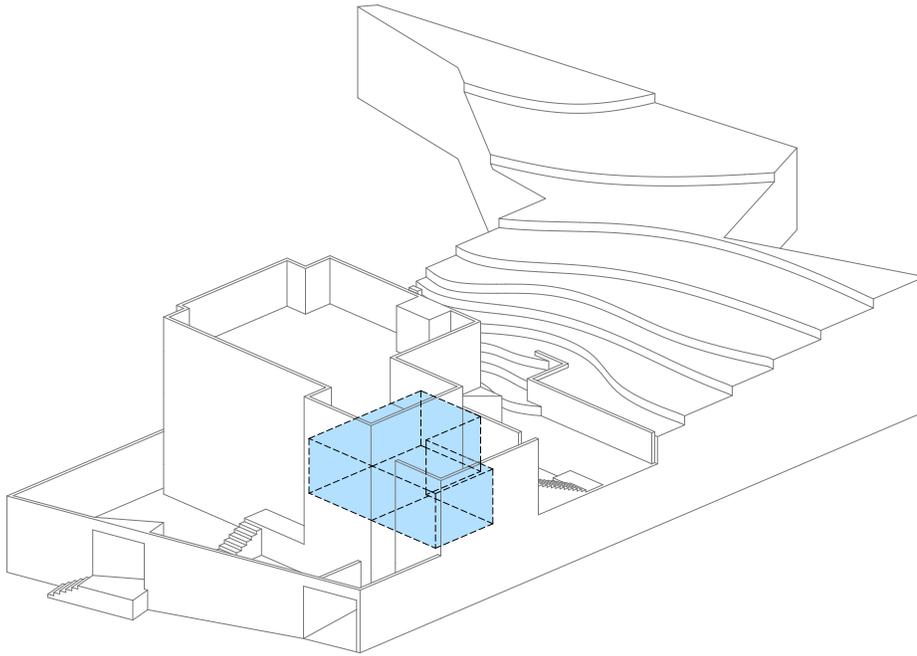




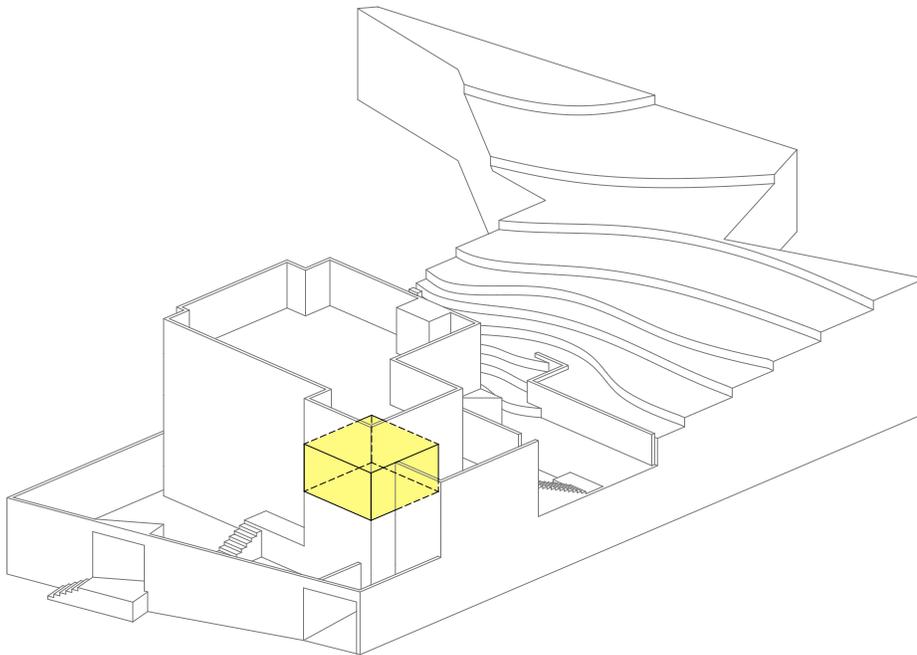
Corte C-C'



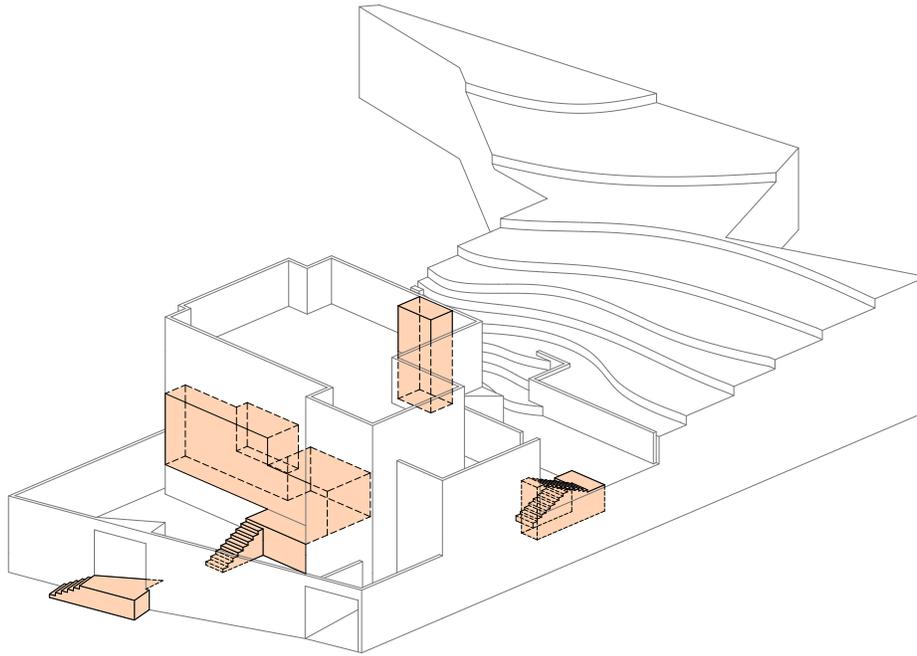
Corte D-D'



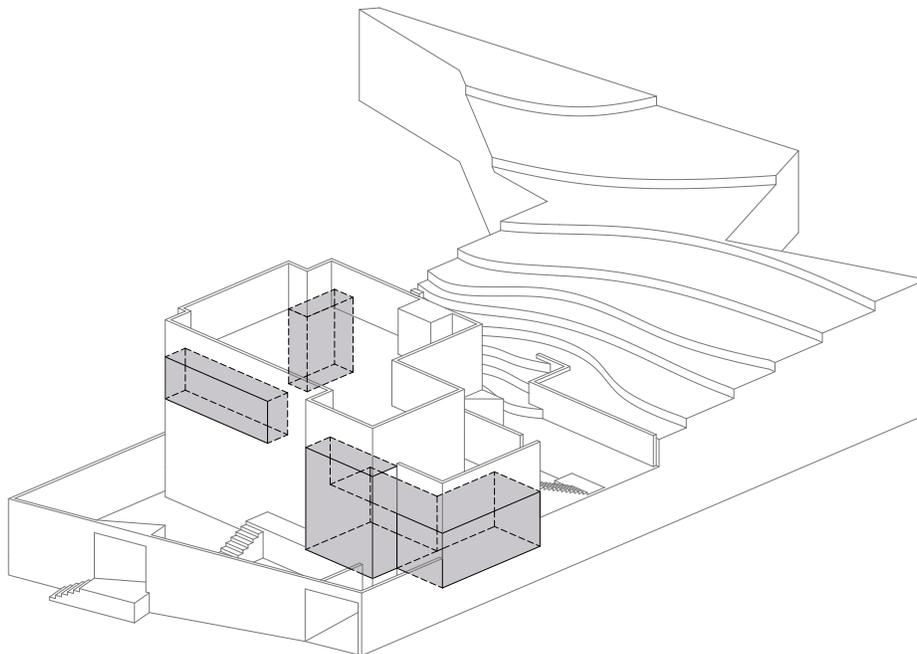
Público



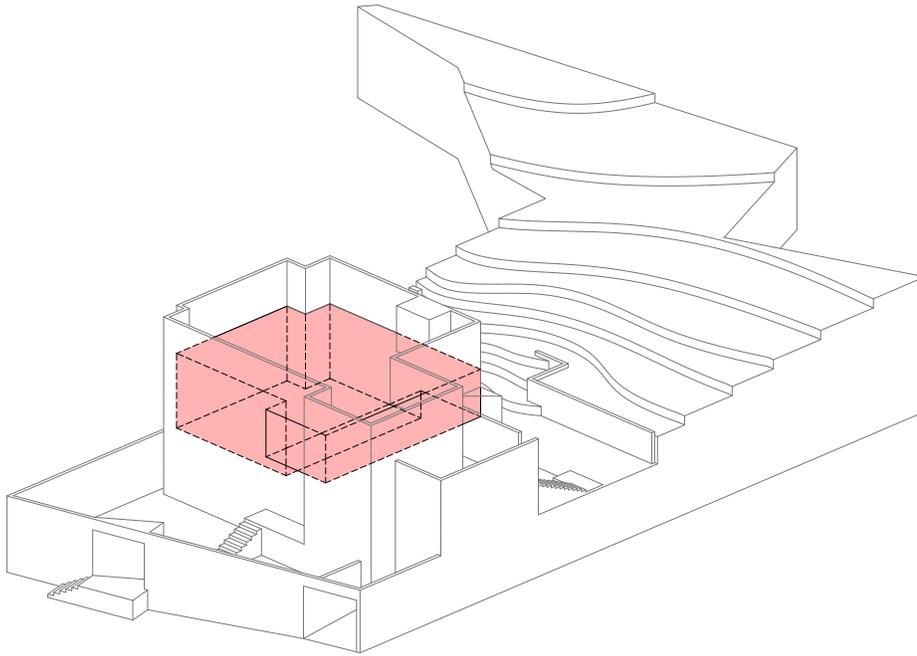
Privado



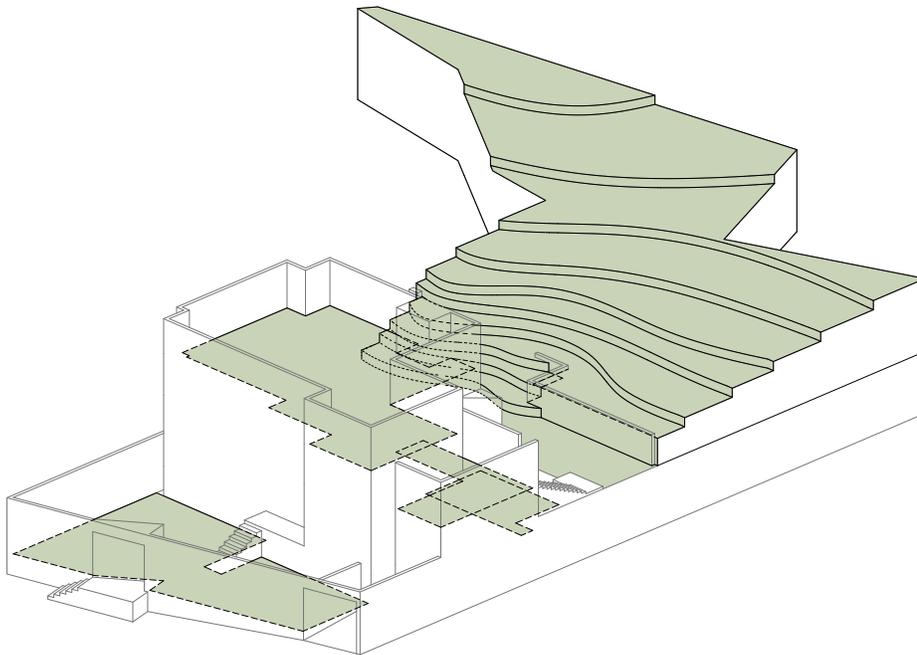
Circulaciones



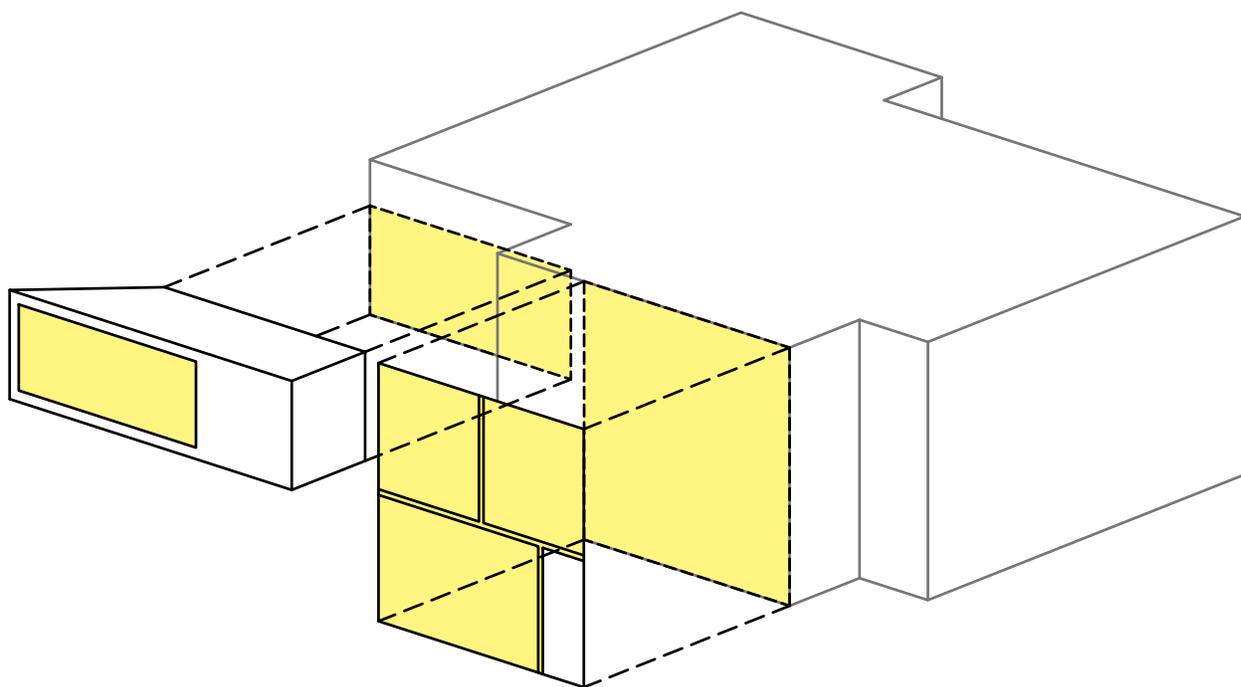
Servicios



Estudio

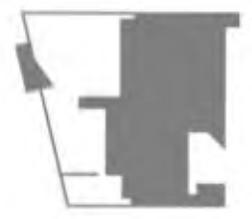
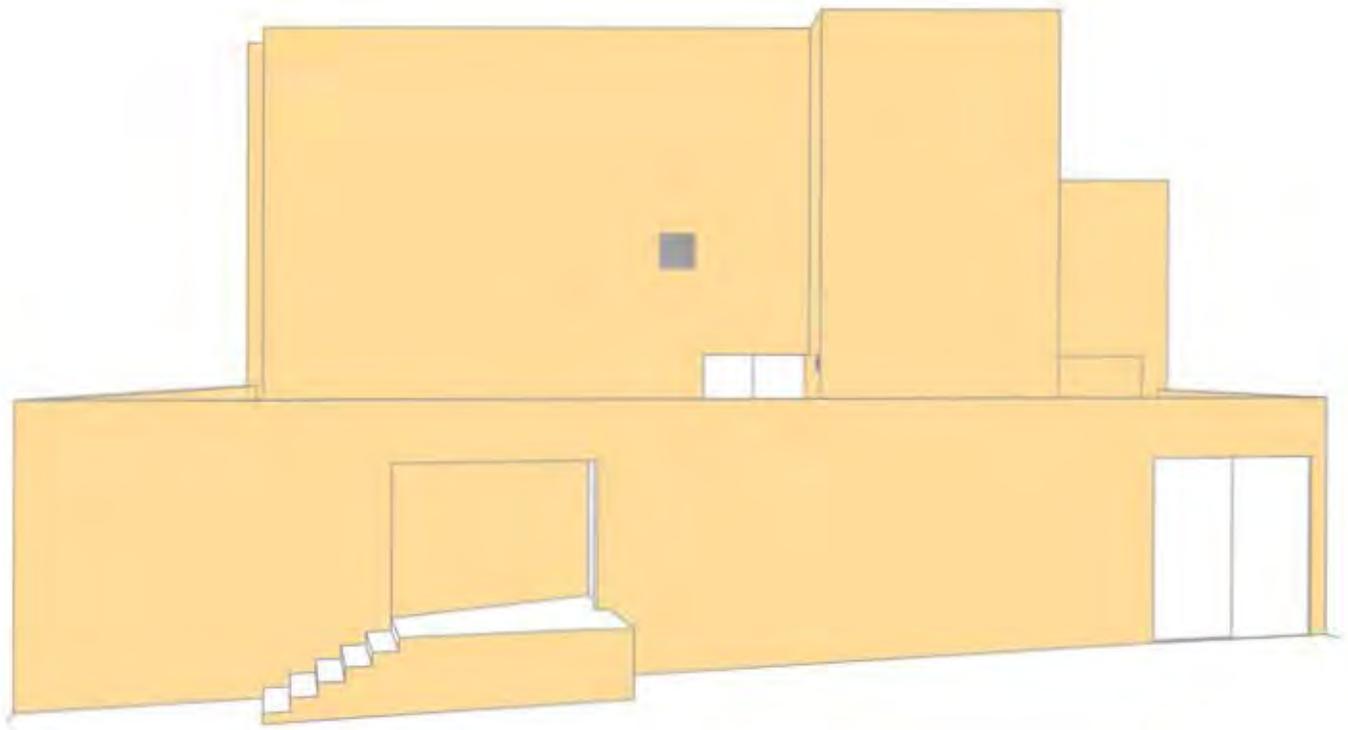


Exteriores



Fuentes de luz estudio Coronel









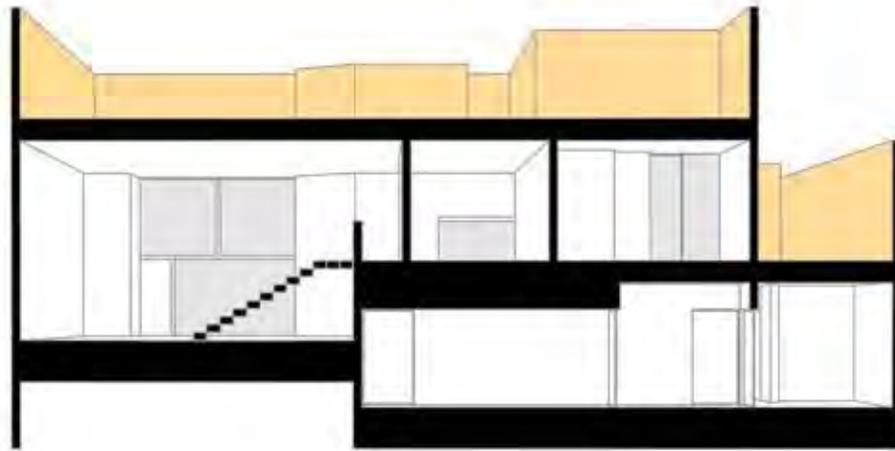




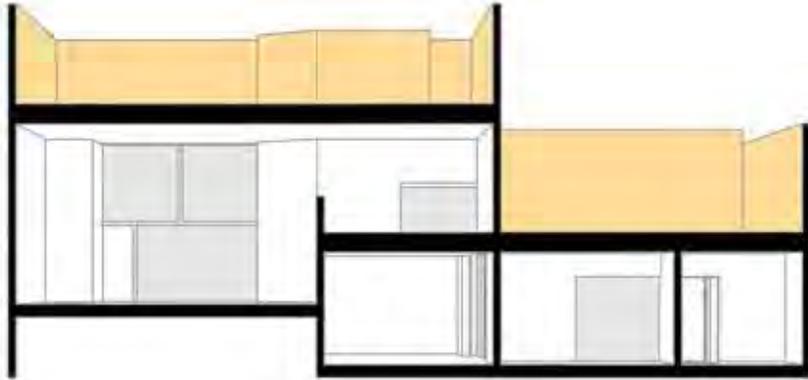




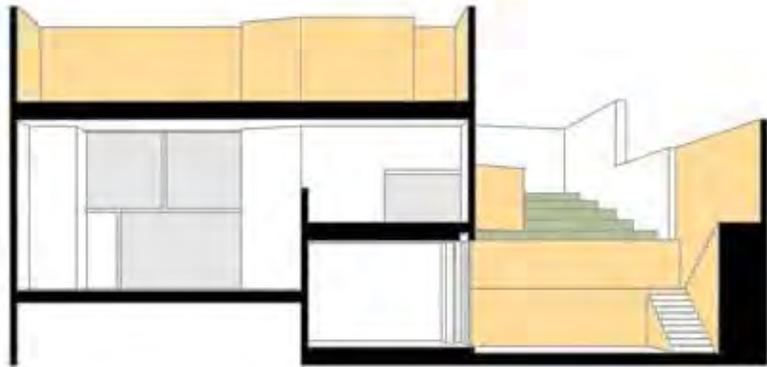




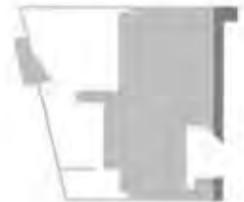
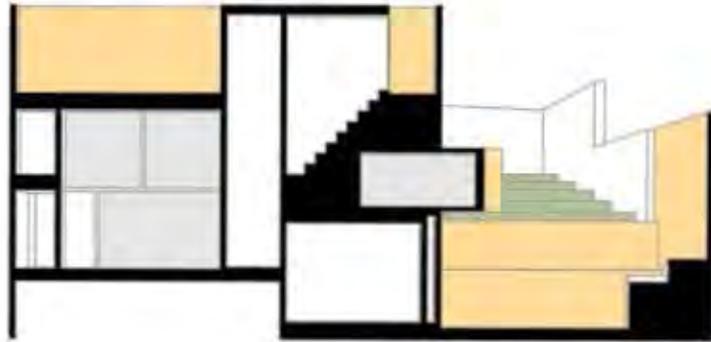




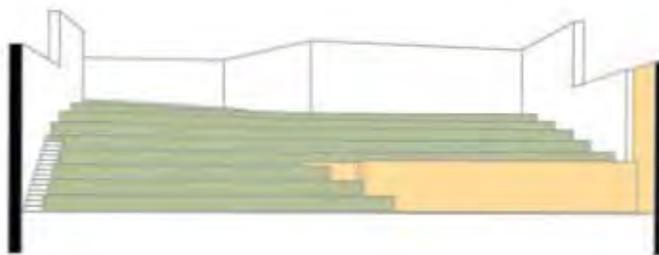














## Reflexión final

Estudiar los antecedentes de la modernidad nos sirve como base para comprender el desarrollo de ésta así como sus orígenes. Una vez comprendido el origen de la modernidad podemos profundizar en el desarrollo de ésta a lo largo del siglo XX.

Entendiendo la tipología de la casa estudio para un pintor como una tipología neutra, es decir, que no cambió durante el periodo que se estudia en este documento podemos fijar nuestra atención en los cambios que sufrió la arquitectura a través de la modernidad del siglo XX ejemplificado en los casos de estudio. La podemos entender como una tipología neutra ya que las necesidades espaciales de los usuarios, al ser todos ellos pintores modernos son muy similares.

Al igual que en la arquitectura moderna, la pintura moderna agrupa una serie de principios por los cuales podemos agrupar a todos los pintores y arquitectos que se estudiaron en el documento a pesar de sus distintas expresiones formales.

A través de los casos de estudio se pudo observar que la relación arquitecto-pintor se da a través de amistad, teniendo como parte muy importante la ideología o el grupo intelectual al que pertenecían los actores.

En el caso de la relación Ozenfant-Le Corbusier, la relación de amistad surge desde una afinidad ideológica que compartían, el purismo.

Con los 2 primeros casos de estudio, Casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y Casa estudio J. Clemente Orozco, la relación arquitecto pintor es extraña porque O´Gorman y Barragán buscaban una arquitectura de vanguardia que miraba al extranjero para los principios y la expresión formal, mientras que la pintura de Rivera, Kahlo y Orozco busca dentro de la cultura mexicana los valores nacionalistas que definen su obra.

En los 2 casos posteriores, Casa estudio Rufino Tamayo y casa estudio Pedro Coronel, las ideas de los arquitectos y los pintores tienen más relación, ya que tanto Cetto como Casillas buscan una expresión local dentro del ámbito internacional, y lo mismo sucede con Coronel y Tamayo, quienes buscaban incluir lo mexicano en la esencia de sus obras, pero manteniendo una expresión internacional.

Parte importante de esta tesis es valorar las obras que se estudian para conservarlas a través de la documentación. Esta investigación pretende conservar, aunque sea en la memoria, y desde luego idealmente físicamente, las obras que se han estudiado.

Considero que estas obras deben de ser conservadas debido a la relación implícita

entre arquitectura y pintura que estas tienen por su tipología particular, además de mostrar cuatro expresiones distintas de la modernidad en México.

A través del análisis detallado de los casos de estudio podemos observar que la manera en la que se concibió la tipología de la casa estudio durante el siglo XX cambió mucho, sin embargo muchos elementos se mantuvieron constantes en la composición arquitectónica.

La manera en la que se divide la casa estudio en los dos elementos que la componen es característica de la tipología, al igual que la manera en la que la volumetría del edificio está definida por el gran volumen que representa el estudio de pintura.

Entendiendo que la pintura es mucho más comprendida que la arquitectura dentro de las artes, conservar a través de la restauración estas obras puede servir como una manera de difundir tanto la cultura arquitectónica como las obras de los artistas que habitaron estas obras, promoviendo la conservación de la riqueza cultural moderna de nuestro país.

Es complicado conservar edificios modernos a través de intervenciones contemporáneas debido a la cercanía temporal, material, conceptual y espacial que comparten con la arquitectura de hoy en día, pero una manera que ha sido probada es la conversión de la arquitectura en pieza de exhibición, en la cual se restaura y se pretende conservar lo más fielmente posible una obra para presentar sus cualidades originales.

Para terminar este documento se plantea el siguiente cuestionamiento: Conservar obras de arquitectura en su estado original, a manera de edificios-museo es una labor complicada y costosa, pero es de suma importancia para poder vivir y recorrer los espacios de otras épocas. Entendiendo que no se pueden conservar todas las obras de arquitectura físicamente, ¿Conservar a través de la documentación es una manera viable en la que más obras se puedan conservar y mantener, por lo menos en la memoria?





# Índice de imágenes

## Parte I.

fig. 1

*Archdaily*. Web. 11/11/15. <http://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton/51d49a1fb3fc4b583400020b-ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton-image>

fig. 2

*The great book of french impressionism*. New York. Artabaras Publishers. 1978.

fig. 3

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 4.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 5.

*Wikimedia*. Web. 18/10/15. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pavilion\\_of\\_Mexico,\\_Paris\\_Exposition,\\_1889.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pavilion_of_Mexico,_Paris_Exposition,_1889.jpg)

fig 6.

*Tumblr*. Web. 18/10/15. [http://41.media.tumblr.com/5427a3b6184242a3ce844eaf51472b0b/tumblr\\_nsysnyzfB61ronnnyo1\\_1280](http://41.media.tumblr.com/5427a3b6184242a3ce844eaf51472b0b/tumblr_nsysnyzfB61ronnnyo1_1280)

fig 7.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 8.

*Sevilla ciudad*. Web. 18/10/15. <http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/wp-content/uploads/2015/06/pabellon-mexico-iberoamericana.jpg>

fig 9.

*Portal académico CCH UNAM*. Web. 19/10/15. [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura\\_Vida/Arquitectura1920-4.htm](http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura_Vida/Arquitectura1920-4.htm)

fig 10.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 11.

*Tumblr*. Web. 18/10/15. [http://41.media.tumblr.com/tumblr\\_m4jy6bGAql1ronnnyo1\\_1280.jpg](http://41.media.tumblr.com/tumblr_m4jy6bGAql1ronnnyo1_1280.jpg)

fig 12.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 13.

*Schiller Institute*. Web. 27/10/15. [http://www.schillerinstitute.org/educ/hist/2013/images/academy\\_of\\_san\\_carlos/Cordero-Triumph\\_of\\_Science\\_and\\_Industry\\_Over\\_Ignorance\\_and\\_Sloth.jpg](http://www.schillerinstitute.org/educ/hist/2013/images/academy_of_san_carlos/Cordero-Triumph_of_Science_and_Industry_Over_Ignorance_and_Sloth.jpg)

fig 14.

*Schiller Institute*. Web. 27/10/15. [http://www.schillerinstitute.org/educ/hist/2013/images/academy\\_of\\_san\\_carlos/Velasco-Bridge%20of%20Metlac-1881.jpg](http://www.schillerinstitute.org/educ/hist/2013/images/academy_of_san_carlos/Velasco-Bridge%20of%20Metlac-1881.jpg)

fig 15.

*MARCO*. Web. 27/10/15. <http://www.marco.org.mx/educacion/BoletinJun2012.pdf>

fig 16.

*Photobucket*. Web. 27/10/15. <http://i304.photobucket.com/albums/nn161/Trianarts/-%20780%20-%20Blog%206/780SaturninoHerran-6Lacriolladelrebozo.jpg>

fig 17.

*Cargocollective*. Web. 27/10/15. <http://payload53.cargocollective.com/1/7/226480/3372754/calavera-zapatista.jpg>

## Parte II.

fig 1, 2, 3, 4.

*Le Corbusier et Pierre Jeaneret: Ouvre complete de 1910-1929*. Zurich. L'éditions d'architecture Erlenbach. 1948.

fig 5.

*MoMA*. Web. 7/12/15. [https://www.moma.org/ecards/write\\_ecard.php?object\\_id=79028](https://www.moma.org/ecards/write_ecard.php?object_id=79028)

### Parte III.

fig 1.

*La arquitectura de México.* México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 2.

*The new architecture in Mexico.* Nueva York. W. Morrow. 1937.

fig 3.

*Rivera.* México. Fundación cultural Televis A.C. 1983.

fig 4.

*Pintura mural mexicana.* México. Noriega editores. 1993.

fig 5, 6.

*O´Gorman.* México. Américo Arte Editores. 1999.

fig 7, 8, 9, 10, 11, 12.

*Rodrigo Mazari Armida.* 2015.

fig 13,14.

*O´Gorman.* México. Américo Arte Editores. 1999.

fig 15.

*Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980. V.2.* México. SEP, INBA. 1982.

fig 16.

*The new architecture in Mexico.* Nueva York. W. Morrow. 1937.

fig 17.

*Modernism.* Londres. Phaidon. 1996.

fig 18, 19.

*Paloma Sánnchez Meneses.* 2013.

fig 20, 21, 22.

*The new architecture in Mexico.* Nueva York. W. Morrow. 1937.

fig 23.

*México en fotos.* Web. 7/12/15. <http://www.mexicoenfotos.com/mx/MX13229838201436.jpg>

fig 24.

*Luis Barragán, la revolución callada.* Barcelona. Gustavo Gili. 2001.

fig 25.

*Instagram.* Web. 19/09/16. <https://www.instagram.com/p/BKlr7zYAi-S/?taken-by=mmontor>

- fig 26, 27.  
*Rodrigo Mazari Armida. 2015.*
- fig 28.  
*Luis Barragán: Búsqueda y creatividad. México. UNAM. 2004.*
- fig 29, 30, 31.  
*Rodrigo Mazari Armida. 2015.*
- fig 32.  
*Max Cetto 1903-1980: Arquitecto mexicano-alemán. México. UAM. 1995.*
- fig 33, 34.  
*Archivo Max Cetto UAM Atzacapotzalco. Físico. 1/12/15.*
- fig 35.  
*Tamayo. México. Américo Arte Editores. 1998.*
- fig 36, 37, 38.  
*Archivo Max Cetto UAM Atzacapotzalco. Físico. 1/12/15.*
- fig 39, 40, 41.  
*Rodrigo Mazari Armida. 2015.*
- fig 42.  
*Archivo Max Cetto UAM Atzacapotzalco. Físico. 1/12/15.*
- fig 43.  
*ITESO. Web. 20/09/16. <http://blogs.iteso.mx/arquitectura/2011/11/26/imagenes-casa-elosua-idm/>*
- fig 44.  
*Andrés Casillas de Alba. Guadalajara. Gobierno de Jalisco. 2006.*
- fig. 45.  
*Barragán: Obra completa. Madrid. Tanais Ediciones. 1995.*
- fig 46.  
*Sobre la arquitectura de Luis Barragán. Barcelona. Gustavo Gili. 1992.*
- fig 47.  
*Pedro Coronel. México. Américo Arte Editores. 1993.*
- fig 48.  
*Tumblr. Web. 11/01/16. [http://40.media.tumblr.com/d0c92db1278b866afed04060aefc7b9d/tumblr\\_n871ze33n41ronnnyo1\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/d0c92db1278b866afed04060aefc7b9d/tumblr_n871ze33n41ronnnyo1_1280.jpg)*
- fig 49.  
*Andrés Casillas de Alba. Guadalajara. Gobierno de Jalisco. 2006.*

fig 50, 51.

*Armando Salas Portugal*. Archivo Andrés Casillas de Alba. Físico. 1/10/15.

fig 52.

*Rodrigo Mazari Armida*. 2015.

fig 53.

*Armando Salas Portugal*. Archivo Andrés Casillas de Alba. Físico. 1/10/15.

fig 54.

*Rodrigo Mazari Armida*. 2015.

## Tabla 1.

fig 1, 2, 3.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 4.

*Le Corbusier. An atlas of modern landscapes*. Nueva York. MoMA. 2013.

fig 5, 6, 7.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 8, 9, 10, 11.

*Arquitectura moderna de la A-Z*. Colonia. Taschen. 2007.

## Línea del tiempo 1.

fig 1.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 2, 3.

*Rodrigo Mazari Armida*. 2015.

fig 4.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 5.

*Financieelerfgoedpdkaart*. Web. 27/10/15. [http://www.financieelerfgoedopdekaart.nl/beeld/Financieel/Amsterdam/Centrum/\\_300/koopmansbeurszaal.jpg](http://www.financieelerfgoedopdekaart.nl/beeld/Financieel/Amsterdam/Centrum/_300/koopmansbeurszaal.jpg)

fig 6.

*Secession*. Web. 27/10/15. <http://www.secession.at/building/images/1902.jpg>

- fig 7.  
*Rubens*. Web. 27/10/15. <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/laserdisk/0354/35495.JPG>
- fig 8.  
*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.
- fig 9, 10, 11.  
*Rodrigo Mazari Armida*. Fechas múltiples.
- fig 12.  
*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.
- fig 13.  
*Historia de la arquitectura de la antigüedad clásica a nuestros días*. Bath. Parragón. 2008.
- fig 14.  
*Classconnection*. Web. 27/10/15. [https://classconnection.s3.amazonaws.com/822/flashcards/2966822/png/maison\\_domino-13EBC1ADC3E3FB22CF1.png](https://classconnection.s3.amazonaws.com/822/flashcards/2966822/png/maison_domino-13EBC1ADC3E3FB22CF1.png)
- fig 15, 16, 17.  
*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.
- fig 18.  
*Rodrigo Mazari Armida*. 2015.
- fig 19.  
*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.
- fig 20.  
*Domus*. Web. 27/10/15. [http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/news/2011/04/27/rietveld-s-universe/big\\_340728\\_3931\\_RIETVELD\\_CasaSchroeder\\_011.JPG](http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/news/2011/04/27/rietveld-s-universe/big_340728_3931_RIETVELD_CasaSchroeder_011.JPG)
- fig 21.  
*Pinterest*. Web. 27/10/15. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/94/7a/25/947a25f2b4a34f4a9c4e30aa2cd8c281.jpg>
- fig 22.  
*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.
- fig 23, 24, 25.  
*Rodrigo Mazari Armida*. 2015.

## Línea del tiempo 2.

fig 1, 2, 3, 4.

*The story of Art*. Londres. Phaidon. 2014.

fig 5.

*The Met*. Web. 28/10/15. [http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2\\_1993.132.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1993.132.jpg)

fig 6.

*WSJ*. Web. 7/12/15. [http://si.wsj.net/public/resources/images/BN-GV247\\_02026G\\_FR\\_20150205175429.jpg](http://si.wsj.net/public/resources/images/BN-GV247_02026G_FR_20150205175429.jpg)

fig 7.

*Munch museet*. Web. 28/10/15. [http://munchmuseet.no/assets/the-scream/\\_560x560\\_fit\\_center-center\\_75/442x560xM0514-01-Skrik-1910.JPG.pagespeed.ic.BEKMaKVmnT.jpg](http://munchmuseet.no/assets/the-scream/_560x560_fit_center-center_75/442x560xM0514-01-Skrik-1910.JPG.pagespeed.ic.BEKMaKVmnT.jpg)

fig 8.

*MoMA*. Web. 28/10/15. [http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/images/demoiselles\\_NewFINAL.jpg](http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/images/demoiselles_NewFINAL.jpg)

fig 9.

*MoMA*. Web. 7/12/15. <http://www.moma.org/collection/works/79124>

fig 10.

*The story of Art*. Londres. Phaidon. 2014.

fig 11, 12, 13.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 14.

*MoMA*. Web. 7/12/15. <http://www.moma.org/collection/works/80419>

fig 15.

*Artnet*. Web. 7/12/15. [http://images.artnet.com/images\\_us/magazine/features/saltz/saltz2-27-06-2.jpg](http://images.artnet.com/images_us/magazine/features/saltz/saltz2-27-06-2.jpg)

fig 16.

*Kazimir Malevich and the russian Avant-Garde*. Amsterdam. Stedelijk museum

fig 17, 18, 19.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 20.

*The story of Art*. Londres. Phaidon. 2014.

fig 21.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 22.

BP. Web. 23/09/16. <http://4.bp.blogspot.com/-HCNzv8OoaK8/T92rENRPoYI/AAAAAAAAAGf0/J7sNFzbSZvM/s1600/Salvador-Dali-The-Accommodations-of-Desire-1929.jpg>

fig 23.

*Kazimir Malevich and the russian Avant-Garde*. Amsterdam. Stedelijk museum

fig 24.

*Modernism*. Londres. Phaidon. 1996.

fig 25.

*Le Corbusier. An atlas of modern landscapes*. Nueva York. MoMA. 2013.

### Línea del tiempo 3.

fig 1, 2, 3.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 4.

Wikimedia. Web. 18/10/15. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pavilion\\_of\\_Mexico,\\_Paris\\_Exposition,\\_1889.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pavilion_of_Mexico,_Paris_Exposition,_1889.jpg)

Tumblr. Web. 18/10/15. [http://41.media.tumblr.com/5427a3b6184242a3ce844eaf51472b0b/tumblr\\_nsysnyzfb61ronnnyo1\\_1280.jpg](http://41.media.tumblr.com/5427a3b6184242a3ce844eaf51472b0b/tumblr_nsysnyzfb61ronnnyo1_1280.jpg)

com/5427a3b6184242a3ce844eaf51472b0b/tumblr\_nsysnyzfb61ronnnyo1\_1280.jpg

fig 5, 6, 7, 8.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

fig 9.

CCH UNAM. Web. 19/10/15. [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura\\_Vida/Arquitectura1920-4.htm](http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura_Vida/Arquitectura1920-4.htm)

fig 10.

*Arquitectura en México 1900-2010*. México. Arquine, Fomento cultural Banamex. 2013.

fig 11, 12, 13, 14, 15, 16.

*La arquitectura de México*. México. Facultad de Arquitectura UNAM. 1986.

## Línea del tiempo 4.

fig 1.

*Museo Aracena*. Web. 10/11/15. <http://museoarocena.com/media/rokgallery/e/e639ffaf-e546-4fd8-b36c-13782dad4ed7/8-105.jpg>

fig 2.

*MUNAL*. Web. 27/10/15. <http://www.munal.mx/educacion/assets/images/velasco/1881.jpg>

fig 3.

*El Universal*. Web. 27/10/15. [http://archivo.eluniversal.com.mx/img/2014/11/Cul/diaz\\_obra-movil.jpg](http://archivo.eluniversal.com.mx/img/2014/11/Cul/diaz_obra-movil.jpg)

fig 4.

*IMER*. Web. 10/11/15. <http://www.imer.mx/rmi/wp-content/uploads/sites/3/2015/07/S05-La-ofrenda-es-una-de-las-pinturas-m%C3%A1s-emblem%C3%A1ticas-de-Saturnino-Herr%C3%A1n.-Foto-Especial.jpg>

fig 5.

*Rivera*. México. Fundación cultural Televis A.C. 1983.

fig 6.

*Wikimedia*. Web. 27/10/15. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/87/Joaqu%C3%ADn\\_Clausell\\_-\\_Paisaje\\_con\\_bosque\\_y\\_r%C3%ADo.JPG/1280px-Joaqu%C3%ADn\\_Clausell\\_-\\_Paisaje\\_con\\_bosque\\_y\\_r%C3%ADo.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/87/Joaqu%C3%ADn_Clausell_-_Paisaje_con_bosque_y_r%C3%ADo.JPG/1280px-Joaqu%C3%ADn_Clausell_-_Paisaje_con_bosque_y_r%C3%ADo.JPG)

fig 7.

*San Ildefonso*. Web. 10/11/15. [http://www.sanildefonso.org.mx/images/acervo/lacreacion\\_int.jpg](http://www.sanildefonso.org.mx/images/acervo/lacreacion_int.jpg)

fig 8.

*Sura México*. Web. 10/11/15. [https://www.suramexico.com/museovirtual/hpp\\_mex6.html](https://www.suramexico.com/museovirtual/hpp_mex6.html)

fig 9.

*Pintura mural mexicana*. México. Noriega editores. 1993.

fig 10.

*MAM*. Web. 10/11/15. <http://www.museoartemoderno.com/50-50/>

fig 11.

*O´Gorman*. México. Américo Arte Editores. 1999.

fig 12.

*Pintura mural mexicana*. México. Noriega editores. 1993.

fig 13.

*Mutual art*. Web. 8/12/15. [http://media.mutualart.com/  
Images/2009\\_07/06/0154/530470/aa798a4e-b99a-4934-a4f0-a08bb3a4d283\\_g.  
Jpeg](http://media.mutualart.com/Images/2009_07/06/0154/530470/aa798a4e-b99a-4934-a4f0-a08bb3a4d283_g.Jpeg)

fig 14.

*Cultura colectiva*. Web. 8/12/15. [http://culturacolectiva.com/wp-content/  
uploads/2013/12/muralismo-en-mexico.jpg](http://culturacolectiva.com/wp-content/uploads/2013/12/muralismo-en-mexico.jpg)

## Información de primera mano

Archivo Max Cetto. UAM Azcapotzalco.  
Archivo Andrés Casillas de Alba. Propiedad del Arquitecto.  
Entrevistas con el Arq. Andrés Casillas de Alba.  
Conversaciones con Bettina Cetto.

# Bibliografía

- ALANÍS, Judith, Sofía Urrutia, **Rufino Tamayo una cronología / 1899-1987**, INBA, SEP, México, 1987
- BOESIGERT, W., O. Stonorov, **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Ouvre complete de 1910-1929**, L'éditions d'architecture Erlenbach, Zurich, 1948
- BORN, Esther, **The new architecture in Mexico**, W. Morrow, Nueva York, 1937
- BRION, Marcel, **Modern painting from impressionism to abstract art**, Thames and Hudson, Londres, 1958
- BUENDÍA Júlbez, José María, **Luis Barragán: 1902-1988**, Reverte ediciones, México, 1996
- BÜRGER, Peter, **Teoría de la vanguardia**, Ediciones Península, Barcelona, 1974
- CANALES, Fernanda, **Arquitectura en México 1900-2010**, Arquine, Fomento cultural Banamex, México, 2013.
- CARDOZA y Aragón, Luis, **Orozco**, UNAM, México, 1959
- CETTO, Max, **Arquitectura moderna en México**, edición facsimilar, Museo de arte moderno, México, 2011
- COHEN, Jean- Louis, **Le Corbusier. An atlas of modern landscapes**, The museum of modern art, Nueva York, 2013
- CONTRERAS Padilla, Alejandra, **Arquitectura moderna mexicana: Valores y significaciones en relación a su conservación**, UAEM, México, 2012
- CORONEL Ordiales, Martín, **Pedro Coronel**, Américo Arte Editores, México, 1993
- DE FUSCO, Renato, **Historia de la arquitectura contemporánea**, Celeste ediciones, Madrid, 1992
- DEL CONDE, Teresa, coordinadora, **Tamayo**, Américo Arte Editores, México, 1998
- DUSSELS Peters, Susanne, **Max Cetto 1903-1980: Arquitecto mexicano-alemán**, UAM, México, 1995
- ESCUADERO, Alexandrina Editora, **Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico**, SEP, INBA, México, 1982.
- FERNÁNDEZ, Justino, **Textos de Orozco**, UNAM, México, 1983
- FIG, Joe, **Inside the painter's studio**, Princeton architectural press, Nueva York, 2009

FRAMPTON, Kenneth, **A genealogy of modern architecture**, Lars Müller Publishers, Zurich, 2015.

FRAMPTON, Kenneth, **Modern architecture, a critical history**, Thames and Hudson, Londres, 1980

FRAMPTON, Kenneth, **Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance**

GOMBRICH, E.H., **The story of art**, pocket edition, Phaidon, Londres, 2014

GÖSSEL, Peter Ed., **Arquitectura moderna de la A-Z**, Taschen, Colonia, 2007

GUTIÉRREZ, Tonatiuh, coordinador, **La Ciudad de México**, Salvat, México, 1982

HITCHCOCK, Henry Russel, Philip JOHNSON, **The international style**, The Norton library, 3a edición, 1960

JIMÉNEZ, Víctor, **Juan O´Gorman. Vida y Obra**, Colección talleres, UNAM, México, 2004.

KATZMAN, Israel, **La arquitectura contemporánea Mexicana: precedents y desarrollo**, INAH, SEP, México, 1964

KELDER, Diane, **The great book of french impressionism**, Artabaras publishers, New York, 1978.

LE CORBUSIER, **Towards a new architecture**, traducción de la 13a edición francesa por Frederick Etchells, Dover Publications Inc, Nueva York, 1986

NOELLE, Louise, **Luis Barragán: Búsqueda y creatividad**, UNAM, México, 2004

O´GORMAN, Juan, **Autobiografía**, UNAM, México, 2007

OCAMPO, Luis Enrique, Ernesto Alva Martínez, Coordinadores, **La arquitectura de México**, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 1986.

PALOMAR Verea, Juan, **Andrés Casillas de Alba**, Colección monografías de arquitectos del siglo XX, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2006

PAZ, Octavio, **Tamayo en la pintura mexicana**, UNAM, México, 1959

- PEDROZA, Ricardo, et. al., **O´Gorman**, Américo Arte Editores, México, 1999
- REYERO, Manuel, **Rivera**, Fundación cultural Televisa A.C., México, 1983
- RICALDE, Humberto, **Max Cetto, vida y obra**, colección talleres, UNAM, 2005
- RIGGEN, Antonio, **Luis Barragán: Escritos y conversaciones**, El croquis editorial, Madrid, 2000
- RISPA, Raúl, editor, **Barragán: Obra completa**, Tanais ediciones, Madrid, 1995
- RIVERA Marín, Guadalupe, Juan Coronel Rivera, coordinadores, **Encuentros con Diego Rivera**, El colegio Nacional, México, 1993
- ROCHFORD, Desmond, **Pintura mural mexicana**, Noriega Editores, México, 1993
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, **Juan O´Gorman: Arquitecto y pintor**, UNAM, México, 1992
- ROMERO Keith, Delmari, **Historia y testimonios. Galería de arte mexicano**, ediciones GAM, México, 1985
- SALAS Portugal, Armando, **Sobre la arquitectura de Luis Barragán**, Gustavo Gili, Barcelona, 1992
- SOLÍS Brun, R.L., **Cinco grandes de la pintura mexicana: Velasco, Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo**, PROMEXA, México, 1980
- TATES, Sophie, **Kazimir Malevich and the russian Avant-Garde**, Stedelijk museum Amsterdam, Colonia, 2013
- TIBOL, Raquel, **José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental**, Fondo de Cultura Económica, México, 1996
- TIBOL, Raquel, compiladora, **Textos de Rufino Tamayo**, UNAM, México, 1987
- TOMAN, Rolf, et. al., **Historia de la arquitectura de la antigüedad clásica a nuestros días**, Parragón, Bath, 2008
- TORRES Bodet, Jaime, compilador, **México y la cultura**, SEP, México, 1946
- WESTON, Richard, **Modernism**, Phaidon, Londres, 1996
- ZANCO, Federica, **Luis Barragán, la revolución callada**, Gustavo Gili, Barcelona, 2001



Muchas gracias a todas las personas que me apoyaron en el proceso.  
Gracias a Cristina Vaccaro, Lucía de la Mora, Bettina Cetto y Manuel Pacheco.  
Gracias por abrirme las puertas a Grupo Casa de los Amigos, Archivo Max Cetto de la UAM y en especial al Arq. Andrés Casillas.

Muchísimas gracias a Paloma por aguantar todo el proceso de esta tesis.

Muchísimas gracias a mis papás por apoyarme en todo este tiempo y siempre.



