

Barragán en Marruecos: una identidad reencontrada

Enrique Colomés Montañés ¹ | Nicola Di Maso ² | Laura Ruiz-Morote Tramblin ³

Recibido: 13-10-2022 | Versión final: 22-12-2022

Resumen

Años después de sus dos primeros viajes en los que quedó fascinado por los jardines de la Alhambra y Ferdinand Bac primero, y posteriormente por la arquitectura racionalista de vanguardia, Luis Barragán emprendió, a la edad de cincuenta años y en un momento de madurez y revalorización de lo local, una tercera travesía por Europa que finalizó con un recorrido de un mes por Marruecos en enero de 1953. Conocedor de las experiencias en el norte de África de los artistas Miguel Covarrubias y Mathias Goeritz, la decisión de viajar por las tierras del Atlas fue consecuencia del deseo de visitar su arquitectura tradicional profundamente ligada al paisaje en una inquietud común a otros arquitectos del siglo XX que le precedieron en el viaje. La arquitectura primitiva y *sin arquitectos* había empujado a Gunnar Asplund y Le Corbusier primero, seguidos después por Jørn Utzon, Alvar Aalto, Sverre Fehn y Luis Barragán, entre otros, a viajar por el norte de África, en un renovado interés hacia el paisaje y tradiciones locales, formando parte de lo que Kenneth Frampton denominó Regionalismo Crítico, caracterizado por la relación entre lugar y cultura, costumbres y arquitectura. La obra de Barragán manifestó después de aquella travesía trascendental y desconocida un lenguaje espacial austero, abstracto, laberíntico e interior, síntesis de la memoria de su México de origen y del descubrimiento de la asombrosa tierra del Atlas: ¿qué vio Luis Barragán para decir que el viaje a Marruecos fue el que *más le impresionó en su vida*?

Palabras clave: Viaje; arquitectura vernácula; Norte de África; México

Citación

Colomés Montañés, E. et al. (2022). Barragán en Marruecos: una identidad reencontrada. *ACE: Architecture, City and Environment*, 17(51), 11881. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.17.51.11881>

Barragan in Morocco: A Newfound Identity

Abstract

Years after his first two journeys in which he was fascinated by the gardens of the Alhambra and Ferdinand Bac first, and later by avant-garde rationalist architecture, Luis Barragán set out –at the age of fifty and at a time of maturity and reevaluation of the local– on a third tour of Europe that ended with a month-long trip to Morocco in January 1953. Familiar with the experiences in North Africa of the artists Miguel Covarrubias and Mathias Goeritz, the decision to travel through the Atlas lands was a consequence of the desire to visit its traditional architecture –deeply linked to the landscape– in a concern common to other twentieth-century architects who preceded him on his journey. Primitive architecture *without architects* had pushed Gunnar Asplund and Le Corbusier first, followed later by Jørn Utzon, Alvar Aalto, Sverre Fehn and Luis Barragán, among others, to travel through North Africa, in a renewed interest in the landscape and local traditions, becoming part of what Kenneth Frampton called Critical Regionalism, characterized by the relationship between place and culture, customs and architecture. After that transcendental and unknown journey, Barragán's work manifested an austere, abstract, labyrinthine, and interior spatial language, a synthesis of the memory of his native Mexico and the discovery of the astounding land of the Atlas: What did Luis Barragán see to say that the trip to Morocco was the one that *made the greatest impression on him in his life*?

Keywords: Travel; vernacular architecture; North of Africa; Mexico

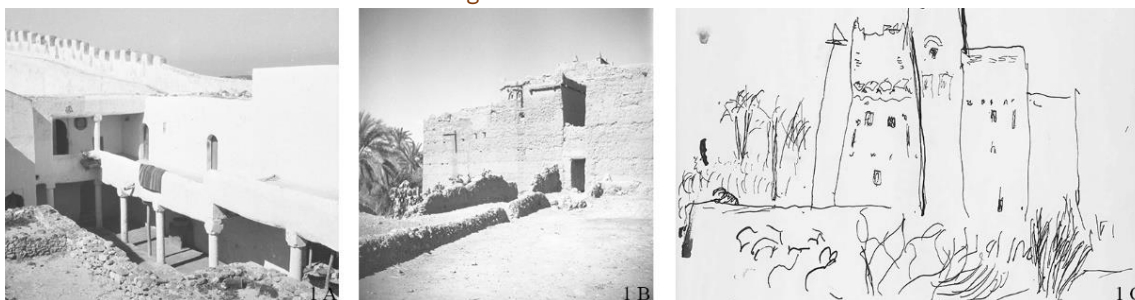
¹ Doctor Arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid (ORCID: [0000-0001-5665-0465](https://orcid.org/0000-0001-5665-0465); Scopus Author ID: [56725492300](https://orcid.org/56725492300)), ² Máster Universitario en Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (ORCID: [0009-0008-8482-6884](https://orcid.org/0009-0008-8482-6884)), ³ Arquitecta, Universidad de Zaragoza (ORCID: [0000-0002-5828-4080](https://orcid.org/0000-0002-5828-4080)). Correo de contacto: enrique.colomes@upm.es

1. Prólogo

Los viajes que realizó Luis Barragán a lo largo de su trayectoria marcaron profundamente su arquitectura y etapas profesionales (Labarta, 2011). A la edad de 23 y 29 años respectivamente, Luis Barragán visitó Europa en 1925 y 1931, quedando fascinado por la obra del literato y paisajista clasicista Ferdinand Bac, las arquitecturas y ciudades hispanoárabes andaluzas como la Alhambra de Granada, así como por la sencillez de los volúmenes y cualidad escultórica de la arquitectura y espíritu internacional proyectado al futuro de Le Corbusier. Primeras tomas de contacto con el exterior de su tierra natal que dejaron sus huellas tanto en la obra de su primera etapa tradicionalista y vernácula una vez regresó de su primer viaje, como en la que realizaría en Ciudad de México durante los años '30 en su segunda etapa de influencia racionalista iniciada tras su segundo viaje, encontrándose en ese momento, como él mismo escribió, entre el clasicismo romántico pero obsoleto de Bac y la arquitectura máquina de Le Corbusier afirmando que “Bac hizo cosas muy bellas pero sin armonía con el espíritu de hoy” (Riggen Martínez, 2000, pp. 18).

Luis Barragán emprendió su tercera travesía por Europa a la edad de 50 años junto con el pintor y escultor Juan Soriano y el historiador Justino Fernández quienes, al completar el periplo europeo, regresaron a México, al contrario de Luis Barragán que zarpó desde España a la costa del norte de África, aventurándose en un viaje de un mes por Marruecos desde diciembre de 1952 hasta últimos de enero de 1953 (Ruiz Barbarín, 2008).¹ Coincidente con la participación de Luis Barragán en el Congreso Internacional de Arquitectos Paisajistas en Estocolmo, el viaje que realizaron por Europa duró aproximadamente medio año, entre junio y diciembre de 1952, habiendo visitado Inglaterra, Noruega, Suecia, Dinamarca y Países Bajos, y ampliando el recorrido a Francia, Portugal, Grecia, Italia y España², momento en el que continuó en solitario el viaje hacia África.

Figura 1. Antecedentes



1 A, 1 B: Estudios fotográficos, J. Utzon, 1947. Utzon Archives; Aalborg University & Utzon Center. 1 C: *Qasbas*, Sverre Fehn, 1951, en Nasjonalmuseet Digital Archive. NMK.2008.0734.124.029.

En los países nórdicos, Luis Barragán conoció las obras de Alvar Aalto y Erik Gunnar Asplund (Ruiz Barbarín, 2008), arquitectos que, al igual que Le Corbusier en 1931 y 1933, y Jørn Utzon en 1947 y Sverre Fehn en 1951 (este último un año antes del viaje realizado por Barragán) habían viajado al norte de África, y a quienes la confrontación con la arquitectura vernácula norteafricana de materiales pobres y formas potentes supuso una fuente innovadora de inspiración.

¹ En el verano de 1952, tras perder el control de Jardines El Pedregal S.A., Luis Barragán inicia un nuevo viaje (el tercero) de año y medio por el norte de Europa, Italia y el norte de Marruecos junto con el arquitecto Juan Soriano y el historiador Justino Fernández. En Europa asistirá al Congreso Internacional de Jardinería, celebrado en Estocolmo, viajando por el norte de Europa, siendo una gran inyección de emotividad la obra de Alvar Aalto en Finlandia y Asplund en Dinamarca. De Marruecos, Ruiz Barbarín señala que el viaje lo realizó solo (pues sus compañeros regresan a México), quedando impresionado por las casbahs del norte del Sahara.

² Véase <https://www.barragan-foundation.org/luis-barragan/chronology>

Jørn Utzon y Sverre Fehn señalaron en este sentido cómo descubrieron un modo de enfrentarse a un clima, costumbres y paisaje siguiendo “una tradición constructiva en completa armonía con el lugar y los materiales”, y donde “lo primitivo se muestra simple y lógico en su manera de construir, como la propia naturaleza” (Jørn Utzon y Sverre Fehn sobre sus respectivos viajes a Marruecos en 1947 y 1951, en Rincón Borrego, 2019), (figuras 1A, 1B, 1C).

De este trascendente y desconocido viaje de Luis Barragán en diciembre de 1952 y enero de 1953, del que llegó a afirmar que fue el que “*más le impresionó en su vida*”,³ se desconocen sin embargo las finalidades, ciudades y arquitectura que visitó, y en qué medida transformó su mirada e influyó en su obra, la cual hasta entonces conjugaba la huella de la arquitectura popular mejicana, la modernidad de la arquitectura racionalista desarrollada en Ciudad de México y la belleza del paisaje-jardín como paradigma de belleza, aislamiento y contemplación.⁴

2. Miguel Covarrubias y Mathias Goeritz

Alfonso Alfaro, en *Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán*, proporcionó una descripción meticulosa de los escritos, fotografías y libros conservados por Luis Barragán.⁵ Entre los fondos encontrados se encuentra la herencia bibliográfica de Miguel y Rosa Covarrubias, ambos ligados con aquél por una profunda amistad. El antropólogo Miguel Covarrubias era también dibujante, caricaturista y pintor, habiendo sido ilustrador en Nueva York, ciudad donde conoció a su esposa, Rosa, bailarina y pintora. Tras sus muertes prematuras, su legado llegó a las manos del amigo más cercano, Luis Barragán, cuya biblioteca se enriqueció con una vasta cantidad de ilustraciones de fuerte huella popular, fraguada por el clima del México posrevolucionario y por la vocación de Miguel de Covarrubias hacia la arquitectura vernácula y culturas indígenas de Bali, Asia y África del Norte (figura 2A), así como mapas cartográficos, dibujos a lápiz y una colección de cuadros de la que conservó 38 piezas. (Caballero Lazzeri, 1999, pp. 436).

Otro personaje cercano a Luis Barragán, conocedor de Marruecos y que fomentó su interés hacia las tierras del Atlas, fue el pintor y escultor alemán Mathias Goeritz, amigo de Barragán desde 1949⁶ cuando se trasladó a México por invitación del director de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara Ignacio Díaz Morales. Desde ese momento, Mathias Goeritz empezó a colaborar con Barragán y el pintor Jesús *Chucho* Reyes en varias obras artísticas y arquitectónicas, intercambiando ideas e inquietudes hasta finales de los años '60. Obligado a abandonar Alemania en 1936, su estancia previa en Marruecos y España despertó en él su interés por la cultura y arquitectura vernácula hispanoárabe y del norte de África, reflejado en la correspondencia mantenida con el fotógrafo Nicolas Muller, cuya obra había descubierto previamente en su estancia marroquí a través de una fotografía adquirida en Tánger, *Mocoso Marroquí* (figura 2B).

En relación al posible intercambio de experiencias de Goeritz y Barragán sobre la sensorialidad de la arquitectura y paisaje norteafricanos, no deja de ser revelador que Barragán realizara el viaje a Marruecos dos años después que ambos se conocieran y que, en 1953, poco después que Luis Barragán regresara a México de su periplo por el Atlas, Mathias Goeritz empezase a redactar el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*.

³ Entrevista realizada a Luis Barragán por Alejandro Rodríguez en 1962: “Un viaje que hice al África ha sido el viaje que más me ha impresionado en mi vida (...)”. Véase en este artículo el apartado “3. Lo que dijo Luis Barragán sobre Marruecos.”

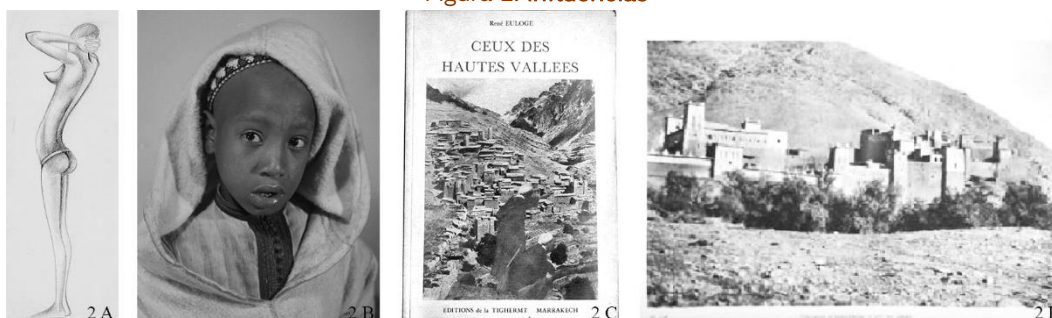
⁴ La Fundación Luis Barragán presidida por Federica Zanco proporciona la cronología completa del arquitecto, arrojando luz sobre sus travesías europeas. En el ensayo *Luis Barragán: ¿Cuándo, dónde, qué, cómo, por qué?*, la misma autora acusa el enfoque superficial de los estudios realizados hasta ese momento sobre sus viajes, debido al desconocimiento de los detalles como etapas y objetivos de los mismos.

⁵ La Fundación Luis Barragán recopiló el archivo y custodia la biblioteca, antes heredada por el socio del arquitecto, Raúl Ferrera.

⁶ Según refleja la Fundación Barragán en su cronología sobre la vida del arquitecto en <https://www.barragan-foundation.org/luis-barragan/chronology>

Este proyecto teórico se convirtió en el ideario de la obra del pintor alemán y del arquitecto mejicano, inaugurando Mathias Goeritz en septiembre del mismo año el museo experimental el Eco, mientras que Luis Barragán empezaba la obra de renovación de la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan, finalizada en 1960, dos espacios protagonizados por el color, luz y textura, y que representan su proximidad de visiones y experiencias coincidiendo con el momento de fuerte impresión que causó el viaje a Marruecos a Luis Barragán.

Figura 2. Influencias



2 A: Miguel Covarrubias, Mujer a lápiz. En: Alfaro, A. (1994). Voces de tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán. *Artes de México*, 23, 42–63.

2 B: Nicolas Muller (1942). Mocosos Marroquí, en Archivos de la Comunidad de Madrid: [Cartas de Mathias Goeritz a Nicolás Muller](#)

2 C: Portada de *Ceux des hautes valles* de Renè Euloge.

2 D: fotografía del libro *Cimes es Hautes Vallès du Grand Atlas* de Renè Euloge. Biblioteca personal de Luis Barragán, en Curiel Gámez, 2016.

3. Lo que dijo Luis Barragán sobre Marruecos

“Mi apellido es ciertamente árabe, por los moros, desde luego” (Barragán, 1958).

Luis Barragán se refirió en más de una entrevista a sus impresiones por la tierra del Atlas. En la primera, realizada por Alejandro Ramírez Ugarte en 1962, diez años después del viaje, el arquitecto desveló, casi como una clave personal, cómo “un viaje que hice al África ha sido el viaje que más me ha impresionado en mi vida; es donde vi las construcciones que se llaman *casbahs* (...)”. Luis Barragán destacaba a continuación la abstracción y plasticidad de su arquitectura en el paisaje, integrada con sus costumbres en una atmósfera alegre y vital, manifestando que esta experiencia *total* fue “(...) lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, al ambiente de la atmósfera, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia (...)” (Riggen Martínez, 2000, pp. 87-88).⁷

Marruecos siguió presente en Barragán a los 74 años, cuando habló de nuevo extensamente de la importancia del viaje en la entrevista de su amiga y escritora Elena Poniatowska (Riggen Martínez, 2000). En un primer momento, enfatizó la belleza y fuerza del paisaje de arquitectura blanca y de cal del Mediterráneo, “(...) para mí lo bello es la unidad entre el paisaje y la expresión estética, la de la arquitectura. ¿Sabes qué influyó en mí particularmente, además de los pueblos mejicanos de mi infancia? (...) La arquitectura mediterránea, toda blanca, bellísima, fuerte (...)”, subrayando de nuevo su identidad con la arquitectura árabe al decir que “me sentí bien en el sur de España, en el norte de África, en Argel, en Marruecos (...)” (pp. 110).

⁷ Las cartas y entrevistas de Luis Barragán sobre los viajes a Europa y al Norte de África fueron recopiladas en esta publicación por Riggen Martínez.

Barragán señaló a continuación el porqué de su emoción estética por la integración material de estas construcciones al evocar cómo “toda esa arquitectura *la sentí profundamente ligada al suelo* (...)”, refiriéndose inmediatamente después a la disolución aparente del límite entre *qasba* y el desierto al observar cómo “en las casas, en Marruecos, no sabe uno dónde termina el pedazo de desierto y cuándo comienzan los constructores a sobre elevarlas, cómo emergen del propio suelo y de los muros de roca”. Materialidad común de la arquitectura con el paisaje que Luis Barragán identifica también en la entrevista con la arquitectura mejicana, significando en último término una común idea de *autenticidad* entre la arquitectura mejicana y marroquí al concluir que “lo mismo podría decirse de la arquitectura popular mejicana; es parte de la tierra, nada de ella es falso (...)” (Riggen Martínez, 2000, pp. 110).

En esta entrevista, Luis Barragán identifica este valor de autenticidad de la fusión de las construcciones vernáculas y paisajes que visitó del sur de Europa y del norte de África con el concepto de atemporalidad, considerándola como una característica esencial de la arquitectura popular: “(...) otra cosa de la arquitectura popular es que puede decirse que no tiene época. Me imagino yo que esas casas de los pueblos del norte de África (...) lo mismo pueden haberse hecho hace mil o dos mil años que hoy”. Una atemporalidad redescubierta por Luis Barragán especialmente en la arquitectura anónima de Marruecos visitada a finales de 1952 y enero de 1953 al decir que “(...) los palacios árabes también, pueden tener quinientos, seiscientos años, su arquitectura no tiene época, (...) no puede clasificarse, no puede etiquetarse y esto es lo que me interesa muchísimo (...)”. Barragán mostraba en esta entrevista la clave emocional y crítica de su visita a la arquitectura primitiva y atemporal del Atlas consistente en “(...) que la arquitectura pierda su época para hacerte vivir, que no te sitúe ni te encajone, que no quedes confinado al momento que estás viviendo, sino que vivas también el pasado, y en esos dos tiempos puedas también vivir el futuro” (Riggen Martínez, 2000, pp. 131).

En la última entrevista que menciona Marruecos, de Jorge Salvat en el año 1981, Luis Barragán dejó una última reflexión de su periplo por las construcciones de tierra del Atlas, destacando de nuevo la unidad de vida interior, arquitectura y paisaje, refiriéndose al término muro liso de “*la casbah*, sus muros lisos expresan una gran armonía de vida interior”, sintetizando de modo “muy interesante la fusión entre este género de arquitectura y el paisaje.” (Riggen Martínez, 2000, pp. 131). Término utilizado por Luis Barragán en esta entrevista para describir la síntesis de la rugosa materialidad del *muro* de tierra de la arquitectura pre sahariana suavizada por el viento, con su percepción como superficie *lisa* producida por la abstracción de luz y sombra.

4. Etapas del viaje de Luis Barragán a Marruecos

“No se preocupen tanto por ver lo que Barragán hizo. Intenten mejor ver lo que Barragán vio.”
(Consejo de Luis Barragán a unos estudiantes).

Tras visitar el norte de Europa e Italia entre junio y diciembre de 1952, el pintor Juan Soriano y el historiador Justino Fernández, compañeros de viaje de Barragán durante aquella travesía, regresaron a México. Sin embargo, el arquitecto jalisciense decidió ir a España y zarpar hacia la costa del norte de África aventurándose en un camino de algo más de un mes, desde diciembre 1952 hasta enero de 1953, y cuya ruta y fechas exactas desconocemos.

Podemos intuir las etapas del viaje que tuvo que seguir Barragán atendiendo a los libros y textos acerca del norte de África comprados poco antes del viaje y al principio del mismo. En la biblioteca de Barragán se encontraban numerosos libros y publicaciones sobre cultura árabe, persa y bereber, además de volúmenes sobre las villas de Túnez, ciudades marroquíes y valles presaharianos (figura 2).

Adquiridos desde su primer viaje a Europa en 1924 mostraban su interés a lo largo de su vida hacia la arquitectura mediterránea y árabe, preludio de su viaje a Marruecos (Curiel Gámez, 2016).⁸ Entre las publicaciones editadas con anterioridad al viaje, se encuentran títulos y guías relacionados con Marruecos como *Maroc* de Ricard Prosper, de 1950, *Le Maroc* de Jean-Louis Miegge de 1952 y el número especial sobre arquitectura en Marruecos de la revista *L'architecture d'aujourd'hui* de 1951. Otro catálogo a destacar es *Au sud de l'Atlas vers le pays des casbahs*, escrito y publicado por Didier Madras en 1950, entre cuyas páginas Luis Barragán guardaba un librito nombrado *Les Villes Imperiales n°2*, guía turística sobre las ciudades Imperiales de Marruecos situadas al norte de la cordillera: Fez, Marrakech, Rabat y Mequinez. También son de interés los textos *Maroc. Villes de la cote*, de 1951, de la Oficina de Turismo Marroquí, cuyas ilustraciones hacen referencia de nuevo a las ciudades principales de Rabat, El Yadida, Fez y Marrakech.

Existe una reveladora dedicatoria a Luis Barragán en el libro de 1949, *Cimes et Hautes Vallées du Grand Atlas* (figura 2D), fechada el 12 de enero 1953 y firmada por René Euloge, autor del libro y uno de los primeros viajeros por el Atlas en los años '20, quien "como parte de los migrantes que se instalaron en las colonias españolas y francesas de África, llegó a la pequeña villa de Demnat, cerca de Marrakech" (Curiel Gámez, 2016).⁹ En la dedicatoria, Euloge se dirigía a Barragán como "gran viajero que ha sido seducido por la región del sur de Marruecos y por los singulares *Kasbas*, que son dignos de soñar en arquitectura", invitándole a "viajar por la montaña bereber" en "testimonio de la grata experiencia y el recuerdo de un viejo vagabundo de *Cimes et Hautes Vallées du Grand Atlas*" (Curiel Gámez, 2016, pp. 54), dedicatoria que indica un más que probable y aún desconocido encuentro personal el 12 de enero entre ambos.

Estas fuentes bibliográficas del arquitecto mejicano se suman y coinciden por otro lado con las rutas y etapas de las exploraciones desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX de escritores y viajeros europeos, como el inglés William George Browne, el pintor francés Eugene Delacroix, Henri Terrasse o Édouard Blanc (Soriano Alfaro, 2006).¹⁰ En este contexto de exploraciones del siglo XIX en torno al Atlas, destacan las realizadas por Charles de Foucauld, sacerdote y explorador francés que viajó a Marruecos entre 1883 y 1884, y de quien Alfonso Alfaro señala que Barragán poseía un libro suyo en su biblioteca constituyendo una referencia importante a añadir en la preparación de su recorrido según la influencia afirmada por Alfonso Alfaro, subrayada por las similitudes personales entre Foucauld y Barragán estableciendo un paralelismo entre ambos al afirmar que "el padre Charles de Foucauld, también un solitario ansioso de eternidad había ido a buscar a Dios en la pureza del aire reseco del Sahara (...). Luis Barragán pudo haber experimentado una profunda empatía hacia la empresa de un hombre tan semejante a él en tantas cosas, como prueba la presencia de un libro en su biblioteca" (Alfaro, 1994, pp. 59–60).

El recorrido por Marruecos de Charles de Foucauld describía una ruta circular en torno al Atlas que comenzaba por las ciudades de Tánger y Tetuán, continuando al sur hacia las ciudades de Fez y Mequinez, desde donde partió hacia *Demnat* y Mogador (hoy Esauira), aventurándose en el corazón del Atlas al cruzar el paso de *Tizi n'Telouet* enfrentándose a riesgos y accidentes, región que había fascinado al explorador tanto por la piedad musulmana como por la belleza de los paisajes.¹¹

⁸ Los libros que pudieron servir de orientación para sus viajes fueron recogidos en este artículo de Fernando Curiel. En particular, las publicaciones sobre Marruecos son recogidas por el autor en la nota 15.

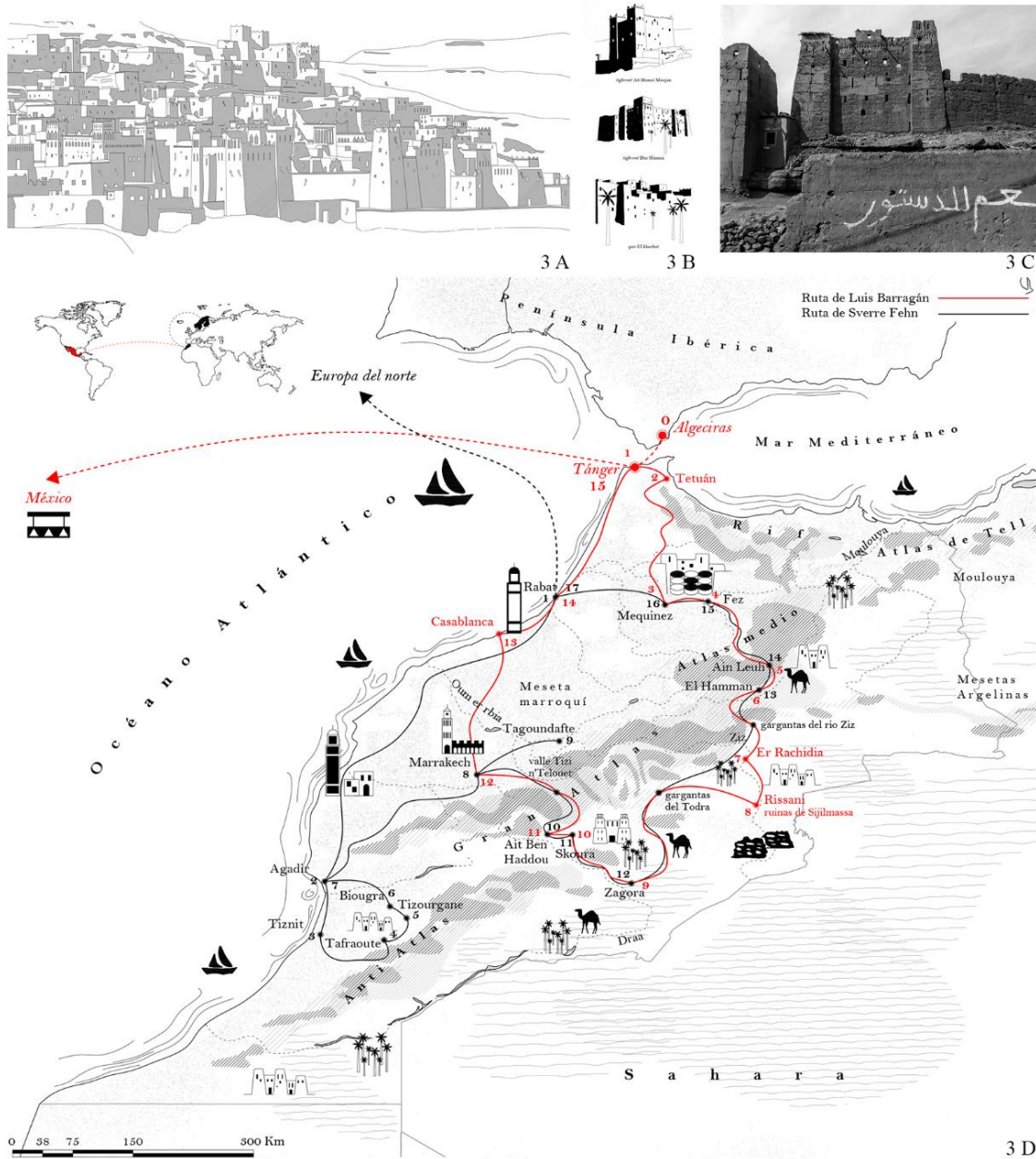
⁹ Sobre esta pequeña villa cercana a Marrakech, Curiel Gámez señala cómo la experiencia cotidiana que vivió Euloge durante su estancia en esta población fue lo que le permitió acumular una serie de vivencias, las cuales logró sublimar en trabajos fotográficos y literarios como poemas, cuentos y novelas.

¹⁰ En continuidad por otro lado, según Soriano Alfaro, con los numerosos textos y mapas de las rutas caravaneras que, documentadas desde el s. VIII, fueron utilizadas para cruzar el Sahara como vías comerciales tradicionales.

¹¹ Sobre el recorrido, acompañantes y sucesos ocurridos durante este véase Fremantle A. (1950). *Desert Calling: The Life of Charles De Foucauld*. Hollis & Carter.

El mapa de etapas de Luis Barragán se va delineando al comparar las rutas anteriores con el trayecto habitual por el Atlas de artistas y arquitectos que viajaron al norte de África durante el s. XX. La ruta típica en torno al Atlas duraba alrededor de mes y medio, iniciándose en Rabat y procedía en sentido antihorario hacia Agadir, recorriendo la cuenca del río *Draa* y entrando en contacto con el áspero paisaje del Anti Atlas dominado por la arquitectura de la *qasba* (figuras 3A y 3B).

Figura 3. Etapas del viaje



3 A: Qsar Ait Ben Haddou. Elaboración propia.

3 B: Tighremt Ait Abou, qasba Ait Said Ou Mansour y tighremt Ait Ben Amar. Elaboración propia.

3 C: Bou Taghrar. Pedro Ignacio García Sáez en Mimó, 2013.

3 D: Mapa de la ruta de Barragán, superpuesta a la ruta de Fehn (Rincón, 2019) Elaboración propia.

A continuación, tras visitar Marrakech, el trayecto continuaba rumbo al *qsar Ait Ben Haddou* (figura 3C) y al oasis de *Skoura*. La última etapa del viaje era Fez, antes de regresar a Rabat. Esta ruta circular, posible de realizar en ambos sentidos, es parcialmente coincidente con las travesías por Marruecos de otros arquitectos de la tercera generación que son conocidas como las de Jørn Utzon en 1947 y Sverre Fehn en 1951 (Rincón Borrego, 2019).¹²

A partir de estas etapas e itinerarios, junto a los intereses sobre Marruecos reflejados tanto en las publicaciones de la biblioteca de Barragán como por las indicaciones del propio arquitecto en referencia al viaje manifestadas en entrevistas, se ha trazado una hipotética ruta en torno al Atlas que pudo seguir el arquitecto mejicano por estas tierras en un período de algo más de un mes.¹³ De esta manera se configura un mapa del desconocido recorrido comparado con el viaje realizado por Sverre Fehn un año antes (figura 3D).

Se puede intuir un trayecto por etapas del arquitecto mejicano. La llegada a Marruecos se produjo en diciembre 1952 probablemente desde el puerto español de Algeciras y desembarcando en la costa de Tánger, allí donde Mathias Goeritz había comprado la foto *Mocoso marroquí* de Nicolás Muller. Rabat y Casablanca son etapas para llegar a Marrakech y *qasbas* de su entorno, lugar y momento del encuentro con René Euloge en el que le dedicó el libro *Cimes et Hautes Vallées du Gran Atlas*, animándole a “viajar por la montaña bereber”. Considerando el recorrido de Foucauld, conocido por Barragán, cruzaría el Atlas por el paso de *Tizi n'Telouet*, dirigiéndose hacia el *qsar Ait Ben Haddou*, *Uarazate* y el oasis de *Skoura* y sus *qasbas*, en las proximidades de Zagora. Mequinez y Fez son ciudades también descritas en los libros comprados antes del viaje y visitadas en los recorridos habituales. Para ir a ellas, el recorrido circular continúa hacia *Rissani*, donde se encuentran las ruinas de *Sijilmassa*, y *Er Rachidia*, para después salir del valle del río *Ziz*. Es verosímil que Goeritz hubiese aconsejado a Barragán pasar por Tetuán, ciudad en la que vivió el pintor alemán entre 1940 y 1944, para ver el paisaje mediterráneo de la ciudad blanca. Por fin, zarparía de Tánger o Rabat regresando a México a comienzos de febrero 1953 consciente de que aquel viaje fue el que más lo impresionó en su vida.

5. Fortalezas de tierra

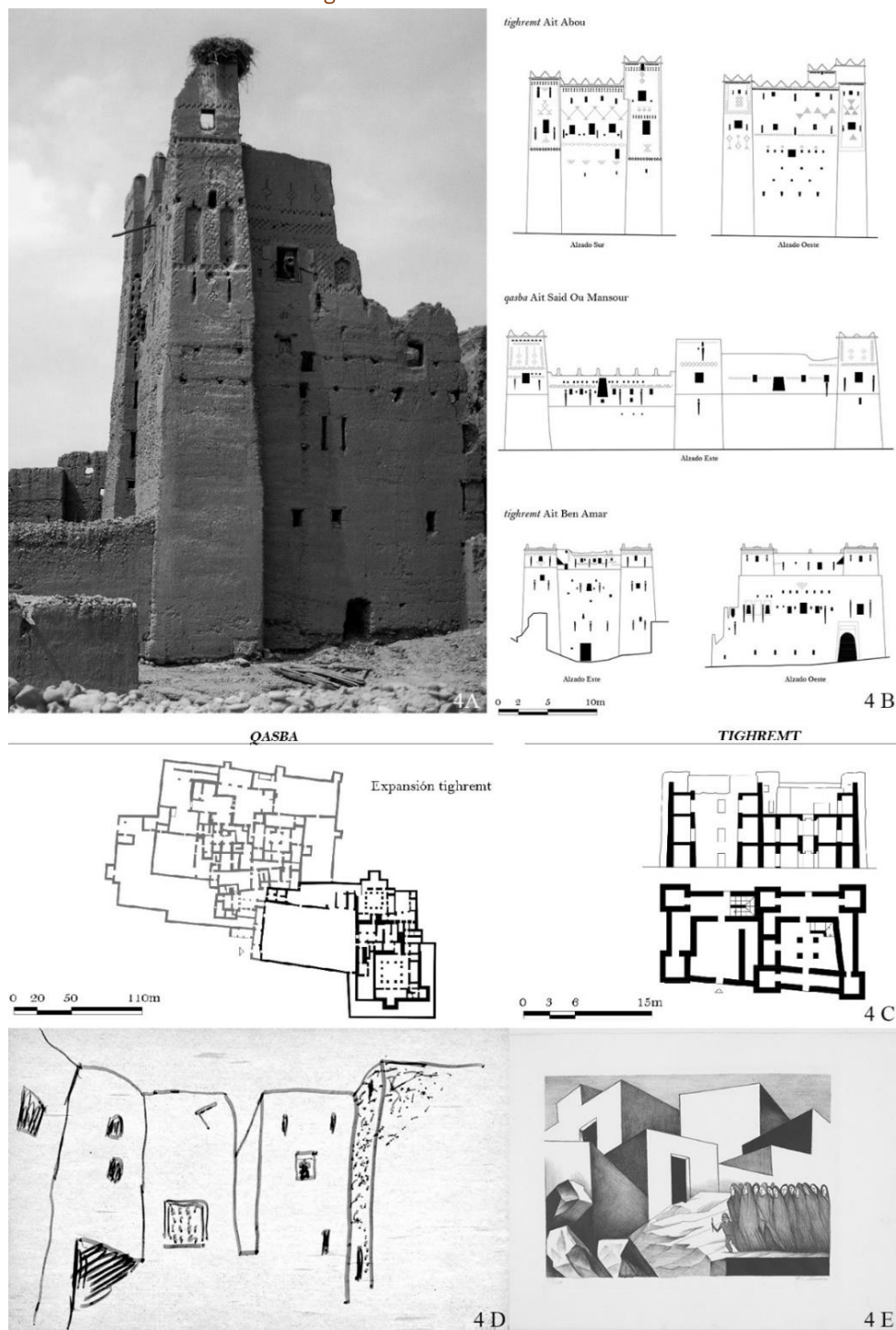
Las casas mediterráneas “*blancas, bellísimas, fuertes*” de Tánger y Tetuán fue lo primero y lo último que se grabó en la retina de Luis Barragán en su desembarco y partida en Marruecos. Más al sur se encuentran Mequinez y Fez, ciudades de huella mediterránea, pero con una estructura urbana laberíntica similar a la de los *qsur*, las *fortalezas de tierra roja* que acompañaban la línea de los ríos (Soriano Alfaro, 2006) y que asombraron a muchos viajeros al cruzar los pasos del Atlas.¹⁴ Luis Barragán encontró estas *fortalezas* tras despedirse de las ciudades mediterráneas, al aventurarse en los senderos del Atlas. En aquel momento se dio cuenta que ya no eran fotos de libros, sino edificios *reales*, altos, asombrosos, potentes, tal vez inasequibles: aquellos *qsur* o poblados brotaban del suelo del desierto con sus gruesas murallas de barro y atalayas de defensa para acoger de manera misteriosa la *vida interior* de su población.

¹² La ruta de Sverre Fehn en 1951 por Marruecos es conocida, y en sus cuadernos de viaje se pueden ver las anotaciones y recomendaciones que le hizo Jørn Utzon, quien había viajado al país en 1947.

¹³ La Fundación Barragán refleja en su cronología que en diciembre de 1952 Luis Barragán viaja de España a Marruecos. (Véase <https://www.barragan-foundation.org/luis-barragan/chronology>). Era común visitar Marruecos durante el periodo invernal para poder aguantar las extremas temperaturas del desierto. Las fechas del viaje coinciden con la duración de uno o dos meses del recorrido habitual siendo probable que Barragán viajara entre diciembre y enero.

¹⁴ Ubicados al sur del Atlas, en orillas de ríos y lugares con nivel freático que permite el abastecimiento de agua, los *qsur* constituyen los asentamientos bereberes fortificados cuyos orígenes según Soriano Alfaro se pueden situar a partir el tercer siglo d.C.

Figura 4. Fortalezas de tierra



4 A Qasba en Tazroute. Pedro Ignacio Garcia Sáez en Mimó, 2013.

4 B: Qasba y tighremt 'n de Skoura y Ouarzazate. Elaboración propia.

4 C: Ejemplos tipológicos. Elaboración propia

4 D: Qasbas, Luis Barragán, 1953, en Barragán Foundation.

4 E: José Clemente Orozco (1929). *Mexican Pueblo*, en MOMA; Artists Rights Society (ARS), New York; SOMAAP, Mexico.

Barragán descubrió entonces el efecto inmaterial que percibía a partir de los contrastes *violentos* entre la luz del sol presahariano y las sombras. Cualquier viajero que visitaba por primera vez Marruecos quedaba cegado por el destello de la luz chocando en las superficies *lisas* de su arquitectura cúbica, tanto de los blancos edificios mediterráneos de la costa norte de África, como de los volúmenes de tierra que se levantaban en la vertiente sur de la cordillera montañosa (figura 4A).

Esta impresión de contornos y contrastes producidos por las sombras fue advertida a su vez por Sverre Fehn al señalar cómo “en África, las sombras son fuertes y le dan al paisaje contornos muy marcados”, comparando el arquitecto noruego este paisaje luminoso norteafricano con la luz del norte “en la que el sol no produce tales contrastes, el mundo es más peligroso y oscuro, casi sin sombras” (Rincón Borrego, 2019, pp. 111).

Desde la laguna de Chapala hasta *al-Ándalus*, Luis Barragán había experimentado con anterioridad aquel destello luz-sombra del África mediterránea y presahariana, percibiendo las construcciones vernáculas desde la *abstracción* de sus formas. Entre el polvo de la tierra rojiza levantado por el viento del *chergui* pudo apreciar las formas cambiantes de luz de la arquitectura bereber. La materialidad y color del suelo y edificios, que en el caso de las fortalezas presaharianas (figura 4B, 4C, 4D) llegan a ser la misma cosa, hace que la luz asuma matices diferentes a lo largo del día, modificando la intensidad de las sombras.

El arquitecto mejicano miró el paisaje y arquitectura del Atlas con los ojos de un arquitecto-pintor en una travesía predestinada a descubrir la *fortaleza de tierra* como una impresión total y cristalizada de muros y suelos abstraídos por la luz y color. Una *plasticidad* de volúmenes cúbicos y compactos cuyos planos de tonalidades diferentes convertían la arista en un punto de encuentro, formando una geometría tridimensional de colores rojizos cambiantes por el movimiento del sol, transformada por la luz y la sombra. Abstracción y plasticidad observadas también por el arquitecto noruego Sverre Fehn con naturalidad al razonar, “ya que el material es solo uno (el adobe), la arquitectura no tiene otra cosa con que trabajar más que con la eterna variación de luz y sombra”, explicando de un modo racional el efecto de la luz sobre un único material y color, la tierra, debido a que “los colores de las casas son los mismos de la tierra. Lo único que nos permite advertirlos es que reflejan la luz del sol con un ángulo diferente al de la superficie de la que surgen” (Norberg-Shulz y Postiglione, 2007, pp. 276).

Plástica del paisaje de las fortalezas marroquíes (figura 4D) que Luis Barragán intensificará en obras iniciadas tras el viaje a Marruecos bañadas de colores cambiantes por la reflexión y el movimiento solar, como las paredes lisas de la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan y los muros de los patios de la casa Gálvez o en su propia Casa Estudio. Efecto de la luz norteafricana observado con anterioridad por Luis Barragán en la obra del pintor y litógrafo mejicano José Clemente Orozco,¹⁵ caracterizada por el claroscuro y fuertes contrastes y que Luis Barragán admiraba particularmente describiéndolo como *algo mágico* por el empleo sorprendente de las sombras y la luz como en la litografía *Pueblo Mexicano* de 1929 (figura 4E).

Refiriéndose a este efecto pictórico de Orozco Barragán escribió que “él (Orozco) pintó las sombras donde va la luz y la luz donde van las sombras, esto es algo que va más allá de lo que nosotros vemos, es algo mágico” trasladando Barragán inmediatamente esta lección visual a la percepción y experiencia arquitectónica al explicar que “por eso el pintor nos lo describe, porque él puede ir más allá de las limitaciones físicas y enseñarnos lo que nosotros no podemos ver. Hay una gran lección de arquitectura que debemos aprender de ello”. (Terragni, 2001).

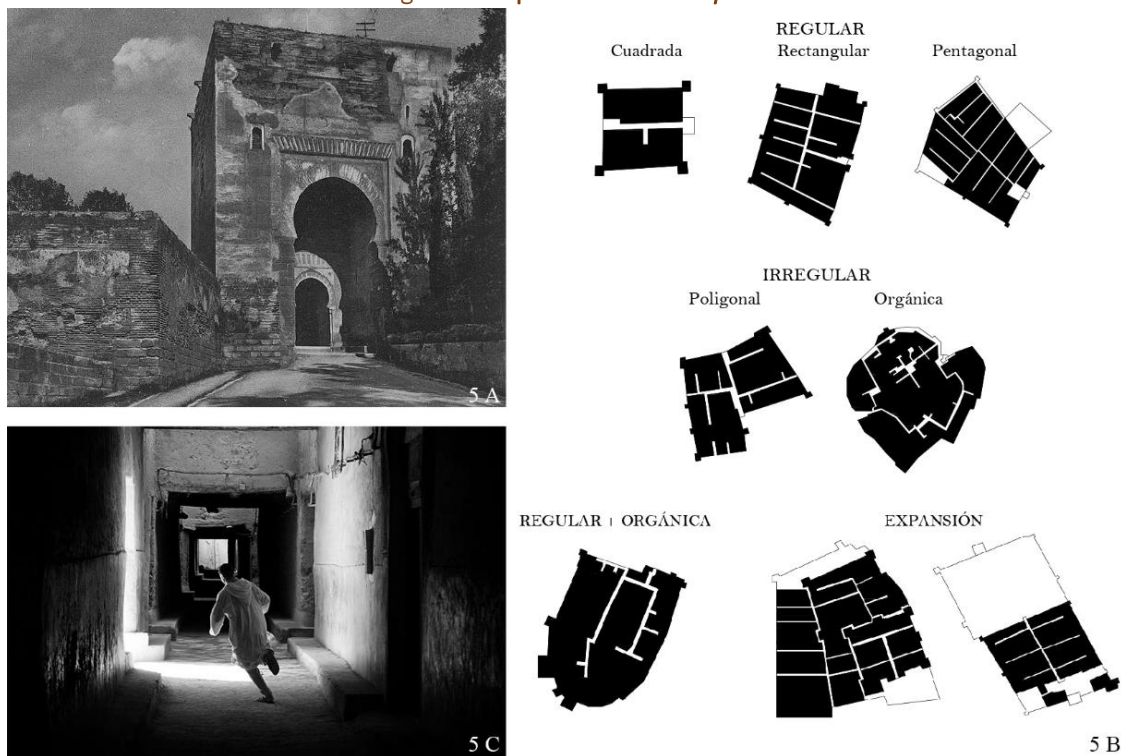
¹⁵ Junto a David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, Orozco fue uno de los muralistas y pintores mejicanos de principio de siglo XX cuyos primeros trabajos se interesaban por la cultura indígena y el arte primitivo africano, máscaras y rostros esculpidos abstractos y geométricos, inspiración para muchos artistas mejicanos como Miguel Covarrubias.

Las formas simples y potentes de estas *fortalezas de tierra* de colores rojizos y cambiantes brotaban a su vez como elementos puntuales en la superficie horizontal, dura y vacía del desierto conformando un escenario *metafísico*, cuyas luces y sombras el arquitecto reconoció también en las pinturas de Giorgio De Chirico tan *reales* como *improbables*. El *suelo* y la *fortaleza de tierra* formaban parte de un paisaje que evocaba el propio áspero desierto del Sahara y la cordillera del Atlas, vacío y muralla extendidos a la *gran plaza* árabe, como idea de *lugar* que surge por la *continuidad* material entre el plano del suelo y las construcciones amuralladas de tierra. Algo que Luis Barragán no tardó en asimilar en los proyectos en su tierra y paisaje mejicanos, como en la propuesta para la plaza del Zócalo en Ciudad de México, realizada en 1953 y dibujada como un suelo liso y continuo, de piedra natural, y exento de vegetación. Espacio severo, donde el horizonte queda definido por la línea de las construcciones existentes y la catedral, imponente y espectacular como la *qasba* norteafricana. Un espacio duro y paisaje vacío como eco de la plaza y desierto árabe que Luis Barragán evocaría años después en el suelo de la plaza de travertino del californiano *Salk Institute* de Louis Kahn, proyectado en continuidad de los dos cuerpos de hormigón que enmarcan el horizonte del océano.

6. Qsur, umbral y laberinto.

“La atracción que ejercen los laberintos y las habitaciones secretas, los tenebrosos pasadizos y los tramos de escaleras vertiginosos se trasmite aquí íntegramente en una expresión arquitectónica a la vez compleja y cristalina. Ni casa ni pueblo, sino síntesis de ambos, estas construcciones las concibieron personas que edificaban según inspiración e imaginación.” (Rudofsky, 2020, pp. 59).

Figura 5. Arquitectura de los qsur



5 A: Puerta de la Justicia, Alhambra, visitada por Barragán en 1925. Clifford Charles (1854), en www.granada.org

5 B: Tipologías qsur. Elaboración propia.

5 C: Qsar El Khorbat Oujdid. Johan Gerrits en <https://johangerrits.com>

En los *qsur*, el límite entre exterior e interior, paisaje y ciudad, es marcado invariablemente por altas murallas, un *recinto* de protección que normalmente tiene un acceso, aunque los *qsur* formados por varios barrios pueden tener más (Soriano Alfaro, 2006). Se puede entender la arquitectura de los *qsur* a partir de la mirada introspectiva de Luis Barragán al descubrirlos a la hora de entrar en aquellas *cuevas*. Barragán advirtió la misma sensación de misterio y descubrimiento que sintió atravesando la Puerta de la Justicia de la Alhambra por primera vez, el acceso como sendero pautado y tortuoso con unos bancos a la sombra, de espera o reuniones ocasionales, y al otro lado del umbral el brillo del sol presahariano, iluminando el *interior* (figura 5A).

La espacialidad del *umbral* de los accesos-puertas de las ciudades hispanomusulmanas y de los *qsur* bereberes (figura 7A) se pone de manifiesto en el *zaguán* de sus proyectos posteriores, como la capilla de las Capuchinas Sacramentarias de Tlalpan, espacio de transición sensorial y *temporal*, inundado de luz, reflejada en los muros del patio de acceso y filtrada por la celosía amarilla en el paso a la sacristía y sala de visitas. Y también en la casa Gilardi, donde el corredor hacia el interior abierto a la alberca es un *lugar* atemporal, *físico* y *abstracto* a la vez, irradiado por la luz que penetra por las estrechas aberturas rectangulares al patio, tiñendo la atmósfera de un color amarillo cambiante con la luz del día; al igual que la casa Egerstrom (figura 7B).

El trazado de los *qsur*, en singular *qsar*, se acomoda a la tortuosa topografía del lugar, sea su perímetro de planta cuadrada como *Ait ali Oulhssan*, poligonal como *Tissergat*, o quebrada como *Ait Ben Haddou* (figura 5B). Las calles forman una trama irregular de espacios reducidos y residuales entre la amalgama de casas con algunas vías principales a las que se abren callejuelas o *darb* sin una *planificación* que la ordene (Torres Balbás, 1985), aparentando un caos amplificado por el murmullo de la vida colectiva en el que las viviendas incluso sobrevuelan estas pequeñas calles, creando túneles donde la luz penetra cenitalmente (figura 5C). Las callejuelas y pequeños pasadizos sin salida o *zuqaq*, donde se sitúan los huecos de acceso de las viviendas, asumen la connotación de vigilancia y protección de la población

El *qsar* es un *recinto* capaz de amparar espacios de reunión repletos de vida y luz, como plazas y zocos o *suq*, y, al mismo tiempo, una densa red de recovecos, rincones y claroscuros como remansos escondidos *sin tiempo*. Estos espacios laberínticos suscitaron por su singularidad y misterio el interés *romántico* de muchos historiadores, viajeros y arquitectos, siendo, por otro lado, ámbitos *cotidianos* en el conjunto enredado de callejones y plazuelas árabes donde se desarrollaba su día a día, en un entorno de vida y alegría, en el que el arquitecto mejicano vislumbraba valores de familia y culturales como lugar de *acontecimientos*.

Luis Barragán trasladó la experiencia del *laberinto* del espacio público del *qsur* bereber al recorrido de sus casas organizadas como *recintos* concatenados (Monteys Roig, 2016)¹⁶ en un proceso de descubrimiento y sorpresa continuos, común al que percibió en el interior del palacio árabe o *qasba*. Aquellas *fortalezas* suponían la transliteración *soñada* de su concepto de *hogar* desde un *modelo* o concepto único de casa y ciudad.

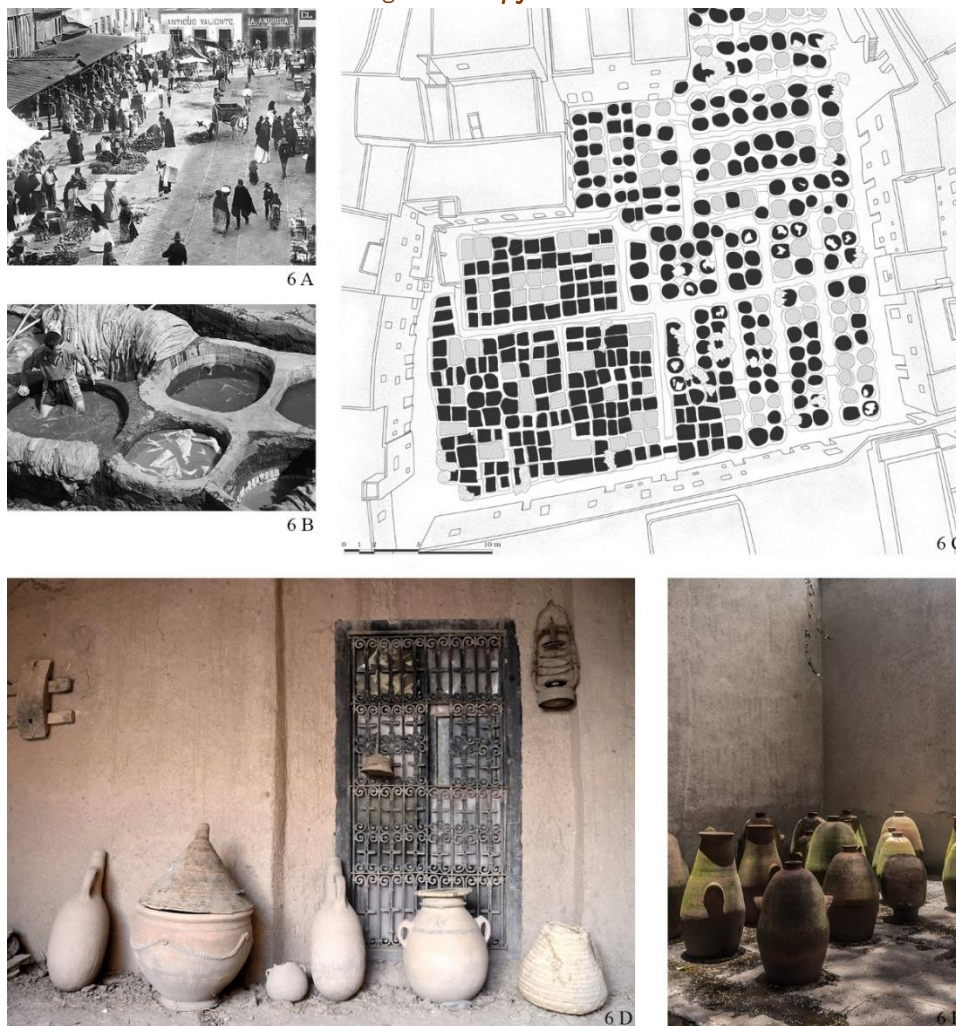
Percibía en aquel *mundo* de vías angostas dentro de aquellas *fortalezas* una condición ya encontrada muchos años antes en los conventos hispano-mejicanos del siglo XVI y, sobre todo, en la configuración palatina de la Alhambra cuyos patios y jardines, conectados por oscuros y tortuosos pasadizos habían esculpido sus primeras convicciones arquitectónicas.

¹⁶ Xavier Monteys Roig define los espacios de Barragán como recintos concatenados, en contraposición a la rotura de la caja del neoplasticismo.

7. Día soleado en el *suq*.

La vida colectiva se desarrollaba en las calles y en las plazas, en un enjambre de ruido, fiestas, danzas y bodas. Si para Sverre Fehn el ruido de la frenética vida de Marrakech era molesto (Fjeld, 2009), para Barragán resultaba un eco familiar del *folclore* mejicano de su infancia.

Figura 6. *Suq* y tenería



6 A: Mercado de San Juan, México, 1950, en <https://mxcity.mx>

6 B: Tenería *Chouara* en Fez. Fuente: Johan Gerrits en <https://johangerrits.com>

6 C: Tenería *Chouara*. Elaboración propia.

6 D: Tinajas en la *qasba* Amridil, (Skoura). Wally Nelemans (2013) en <https://www.flickr.com/>

6 E: Patio de las ollas, Casa Barragán. Fuente: Andrés Cedillo (2021) en <https://www.behance.net>

En una carta al pintor Jesús *Chucho* Reyes durante su viaje, Luis Barragán describió su impresión de un día de un mercado o *suq* como un espectáculo espontáneo al compartir que “(...) los mercados son verdaderamente teatros al aire libre con muchos grupos de danzas (negras y bereberes) llenos de animación y de color”, acontecimiento vital que destaca junto al carácter primitivo y atemporal del paisaje marroquí al decir después que “ya te platicaré de estas cosas y de los paisajes que son también nuevos para mí. Me imagino que este rincón del mundo está igual que hace mil años. (...)” (Terragni 2001, pp. 242).

En Barragán, existe un paralelismo entre tradiciones de lugares diferentes como México y Marruecos vinculados por su fuerte identidad vital y que relacionan desde lo *intangible* sus arquitecturas populares.

En las ciudades del sur del Atlas Luis Barragán se empapó de la atmósfera abigarrada del zoco o *suq*, *aswaq* en plural. El mercado era una *fiesta*, un *frenesí* de los sentidos, lugar de olores y, sobre todo, de color. En el texto sobre el pintor *Chucho Reyes*, redactado en 1951, un año antes del viaje a Marruecos y de su experiencia en el *suq*, Barragán describió un día cualquiera en un mercado mejicano de frecuencia semanal a partir de la plaza soleada, grande y polvorosa (figura 6A), donde llegaban los grupos de indígenas desde los pueblos circundantes con “(..) blancos vestidos de manta (..) y policromías tropicales. (..) magenta, solferino, azul, rosa, amarillo, verde, rojos, violetas (..)” (Riggen Martínez, 2000, pp. 33). Colores de las telas, alfombras y hasta animales que se vendían en el mercado mejicano, a menudo presentes en la paleta de colores vivos de los cuadros de *Chucho Reyes Ferreira* así como en las paredes de la arquitectura de Barragán, afirmada en las impresiones que volvió a vivir tanto en los *aswaq* como en las tradiciones ancestrales de las ciudades marroquíes en un empleo del color protagonista esencial en su obra tras su vuelta del viaje a Marruecos.

Paradigmáticas en este sentido son las tenerías de Fez, verdaderas plazas insertadas entre los edificios blanco cal (figuras 6B, 6C), repletas de pozas circulares con tintes de fuertes colores, en las que los curtidores se sumergían hasta las rodillas, apisonando y enjuagando las pieles durante el curado en el proceso de transformación del cuero. A los ojos de Luis Barragán la *severidad* y *abstracción* exterior del *qsar* contrastaba con la *vitalidad interior*, con las *cosas físicas* y *objetos*, resultado de su artesanía y tradiciones en una experiencia *total* de los sentidos visual, acústico y háptico (Pallasmaa, 2014). Alfombras, sedas, artículos de joyería, cuero... fueron los objetos que Barragán vio y *sintió* en los zocos y tenerías de las ciudades marroquíes desde su *materialidad*, como si de un *déjà vu* se tratara de los propios mercados, plazas y costumbres mejicanas. El arquitecto, tan influido por su amigo antropólogo y artista Covarrubias, quedó abrumado por aquella cualidad artesanal y cultural capaz de perdurar en el tiempo e integrarse desde su percepción con la *plasticidad* de la arquitectura y paisaje árabes. Barragán recordaba diez años después del viaje “(..) es lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, al ambiente de la atmósfera, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia.” (Riggen Martínez, 2000, pp. 87) (figuras 6D, 6E).

8. El patio y azotea de la vivienda árabe o *riyad*.

“(..) Compré libros sobre la casa del Norte de África, que es una casa a base de patios y de enorme alegría, de alegría en el interior y de señorío en el exterior; patios para hacer una vida como la hemos hecho en las provincias nosotros, (..) la vida que se hace todavía en Guadalajara o Zapotlán (..)” (Riggen Martínez, 2000, pp. 73-74).

En la *riyad* de Fez o Marrakech, el patio es un *lugar* rico de motivos decorativos arabescos y vegetación con una fuente central. En la vivienda tradicional árabe el patio es el espacio central y remanso de paz en contraste a la dureza exterior, estando la planta baja reservada para animales y almacenaje, y el piso superior para la cocina y los dormitorios, los cuales pueden ubicarse también en una segunda planta. (Soriano Alfaro, 2006). En el patio con fuente central de las *qasbas* (figura 7C), siendo más austero, resuena la hacienda mejicana, con sus fuentes y pilas características. El mismo término árabe *riyad*, de hecho, significa «jardín» y se configura como lugar de *alegría*, tal y como describe el patio y casa árabe Luis Barragán. Tras el viaje, la dicotomía exterior-interior, fuerza-ligereza, de la *qasba*, se reafirmará en el *jardín encantado* de sus casas que formará parte esencial del patio como *lugar* y corazón del solar (figura 7D).

Mientras que en las viviendas de Luis Barragán de los primeros años '20 y '30 el jardín se configura más como límite entre casa y ciudad, el patio-jardín, se configurará paulatinamente a través de rincones dominados por el sonido de una fuente, totalmente cerrado por muros laterales pintados de blanco cal, siendo una *transustanciación* del jardín y oasis árabe, un lugar permeado por su misma atmósfera sosegada estando caracterizado a la vez por la *dureza* y *abstracción* de la arquitectura de tierra.

La azotea relaciona particularmente la obra de Luis Barragán con la vivienda popular bereber. En el hábitat presahariano, el clima afectaba la vida colectiva, tanto que, en los días del cálido sopro del *chergui*, la terraza era el lugar de ocio y relajación, así como estancia abierta al firmamento donde dormir por la noche (figura 7E). Presentes en toda su obra, desde las primeras viviendas tradicionales y racionalistas, la azotea adquirió una significación aún mayor en obras como su propia Casa Estudio en la calle General Francisco Ramírez 14, y en la Casa Gilardi (figura 7F), donde el arquitecto levanta los muros emblemáticos que conforman un espacio cerrado y abierto al mismo tiempo, asimilable a un *patio* de la casa, formando parte de ella. La azotea de Luis Barragán brota a partir de dos mundos en las antípodas: por un lado, la reminiscencia del ático parisino creado para Charles de Beistegui como un escenario *surreal* visitado por Barragán en su segundo viaje europeo y, por otro, las terrazas de aquella arquitectura *sin arquitectos* tanto de su México natal como de las mediterráneas y del Alto Atlas, ésta última construida por exigencia climática y defensa. La azotea evoca ambos mundos, vanguardia y tradición, desde *su propia* interpretación como *habitación exterior* y muros asimilables a las murallas de los *qsar* y *riyad*, capaces de aislar completamente el *dentro* del *fuera*, donde el *vacío* no es más que el cielo en todos sus matices. Un auténtico lugar de *rito* y *contemplación*, y último paso del recorrido ascensional desde el mundo terrenal a una dimensión onírica.

Figura 7. Umbral, patio y azotea



7 A: Qsar Tissergat, en Soriano Alfaro, V. (2006). *Arquitectura de tierra en el sur de Marruecos. El oasis de Skoura*, pp. 98

7 B: Casa Egerstrom (Barragán y Casillas de Alba) 1964. Rodrigo Flores en <https://www.archdaily.cl>

7 C: Qasba Amridil, (Skoura). Wally Nelemans en <https://www.flickr.com/>

7 D: Patio del Convento de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan en <https://www.archdaily.cl/>

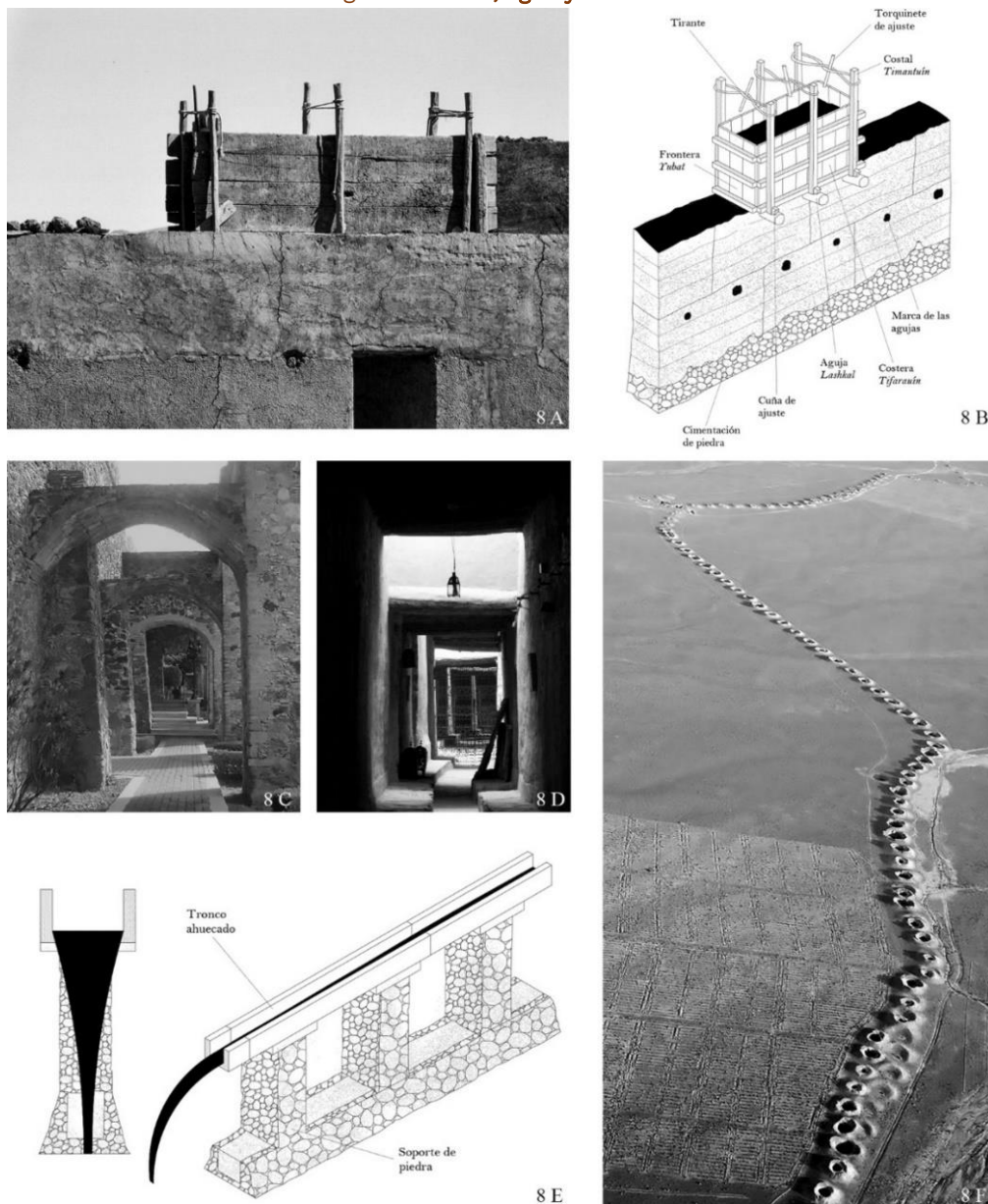
7 E: Azotea qsar El Khorbat Oujdid. Johan Gerrits en <https://johangerrits.com>

7 F: Azotea de Casa Gilardi en TV UNAM. (28 septiembre 2018). Luis Barragán. Todas las ventanas dan al cielo. <https://youtu.be/SBS5p8Mz2f8>

9. Muros lisos por la ruta de *Tizi-n-Tichka*.

“Hice un viaje de quinientos kilómetros por Marruecos, (...) desde Ouarzazate hacia la ladera sur de la cordillera del Atlas, donde experimenté una tradición constructiva en completa armonía con el lugar y los materiales.” (Jørn Utzon sobre Marruecos)

Figura 8. Muros, agua y territorio



8 A: Bou Taghrar. Manuel Mateo Lajarín en Mimó, 2013.

8 B: Sistema constructivo del tapial. Elaboración propia

8 C: Acueducto en Juriquilla. Aguilar Zamora, Francisco (2011) en <https://www.mexicoenfotos.com/>

8 D: *Qsar El Khorbat Oujdid*. Marjolein Vergers (2011) en <https://www.flickr.com/>

8 E: Acueducto mejicano según descripción de Barragán. Elaboración propia.

8 F: Galería subterránea. Alireza Teimoury en Zabalbeascoa, A. Construir a favor de la naturaleza. El País. <https://elpais.com>

La ruta por el sur del Atlas de Luis Barragán continuó por las proximidades de *Telouet*, antes de dirigirse a las ciudadelas de *Ait Ben Haddou* y *Skoura*, Barragán pudo apreciar las formidables construcciones que *emergían* del suelo como elementos puntuales, *tighremat'n* y *qasbas*. Existe una diferenciación tipológica de las construcciones residenciales bereberes.

Por un lado, la palabra árabe *qsur* identifica la *ciudad fortaleza*, cuya morfología puede ser geométrica u orgánica. Por otro lado, *tighremt*, es el término bereber referido a la vivienda familiar fortificada comúnmente de planta cuadrada, tanto en el interior del *qsur* como aislada en el paisaje áspero del Atlas. La *qasba*, por otra parte, es el palacio bereber surgido en el siglo XIX, siendo más grande que la *tighremt* y, en muchos casos, su propia expansión. Siguen una estructura de *ciudad* con recintos amurallados concéntricos y patios rodeados por estancias con privacidad (Soriano Alfaro, 2006).

Es común que escritores del siglo XX, desde Robert Montagne a Henri Terrasse, utilizaran con ambigüedad el término *kasbah* en los títulos de sus textos sobre Marruecos pese a que en el cuerpo de sus libros sí diferenciaban entre tipologías residenciales (Soriano Alfaro, 2006). En la biblioteca de Luis Barragán se encontraban libros de autores como Foucauld y Madras: mientras que el primero distinguía los *qsur* de las *qasbas*, el segundo usaba el término *casbah* en relación con cualquier tipo de arquitectura residencial bereber. Luis Barragán utiliza también el término *casbah* en sus entrevistas de un modo general, de manera similar a como lo hicieron Jørn Utzon y Sverre Fehn, para referirse a las imágenes impresas en sus ojos de viajero, ya se tratase de *qsur*, *tighremt* o *qasba*, principalmente como *construcciones de tierra* integradas materialmente con el paisaje.

El carácter de la arquitectura vernácula norteafricana gravita alrededor de la técnica tradicional constructiva utilizada. El propio método constructivo genera su imagen final: por encima del estrato rocoso de cimentación se sitúan los *tapiales*, tierra amasada y apisonada por los albañiles y vertida en encofrados de madera (Soriano Alfaro, 2006), construcción *muraria* que nace de la tierra en la que “*la dureza no permite lo innecesario*”.¹⁷ La *fuerza* que Luis Barragán atisbaba en las *qasbas* consistía en la imagen de aquellos *muros lisos* de tapia o adobe que podían alcanzar más de un metro de espesor, configurándose como *cáscara* natural contra las intemperies. Paredes en las que los travesaños de sustentación del encofrado al quitarlos dejan sus marcas contribuyendo a caracterizar la *identidad primitiva* de aquellas construcciones liberadas de cualquier tipo de esmero hacia la forma y que, sometidas al viento del *chergui* incesantemente erosionando sus aristas, son reconstruidas visualmente por la omnipresente plasticidad de la luz y la sombra (figuras 8A, 8B).

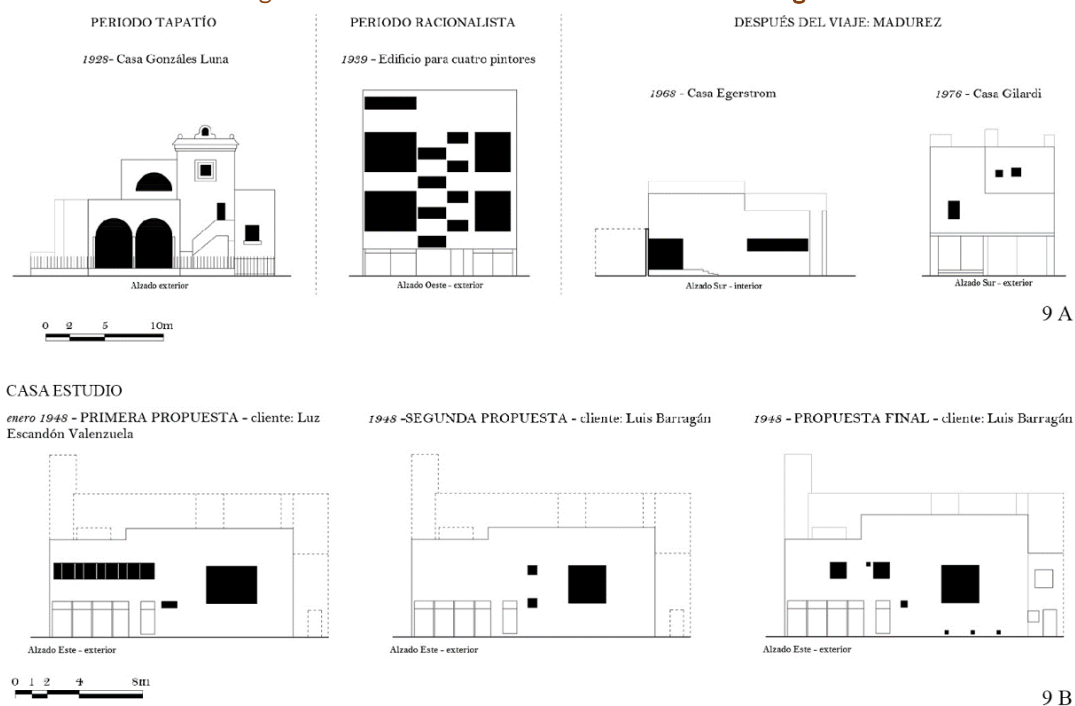
En el entorno climático de Ciudad de México o Guadalajara, no tan adverso como el del Atlas, la fuerza del muro en sus proyectos no se asentó tanto en su capacidad de protección frente a los agentes atmosféricos y dimensiones, como en la cualidad intrínseca de abrigar la casa, el *hogar*. *Lugar* como protección que observó en Marruecos, no solamente de sus habitantes y costumbres, sino también de los bienes y recursos que se encontraban en los oasis y orillas de ríos, como cultivos y agua, en una lucha permanente por la supervivencia de bereberes y grupos nómadas con aquella tierra. Un elemento vital, el agua, escasa en zonas tanto de Marruecos como de México y cuya recogida está presente en ambos paisajes. Si en los poblados mejicanos, se conseguía aprovechando la lluvia y conduciéndola a través de arquerías o troncos huecos, imagen de *muros* arquetípica de la infancia de Luis Barragán y reconocibles en las estructuras murarias del Atlas (figuras 8C, 8D, 8E), en la tierra presahariana se realizaba mediante las *jetaras* o *qanats*, técnica de origen iraní consistente en una galería subterránea que recogía el agua del freático conectada por profundos pozos verticales perforados a una distancia regular (Soriano Alfaro, 2006). Dos tipos de construcciones para la recogida de agua diferentes, separadas por 8000 km de océano, y vinculadas por la dureza climática del territorio (figura 8F).

¹⁷ Faissal Cherradi Akbil, especialista de arquitectura de tierra describe el paisaje marroquí como un territorio donde la arquitectura y el modo de vivir están vinculados a las leyes de la naturaleza. Casa Árabe <https://www.casaarabe.es>

10. El hueco de la *qasba*

En la entrevista en la que Luis Barragán empleó el término *muros lisos*, definió el muro como un abrigo físico, pero también emocional (Figuroa Castrejón, 2002). En su poética del muro queda patente su cualidad de *misterio*. El muro adquiere el carácter de *muralla* en la que abre huecos de diversos tamaños, un telón opaco que esconde lo que hay detrás dejando a la imaginación a intuirlo. La evolución de la fachada de sus proyectos se vio pautada con una creciente actitud de indiferencia respecto a la calle, instinto de protección y radical apertura al patio, afirmado e interiorizado de manera radical en las *qasbas* y *tighremat'n* del paisaje presahariano que vislumbró. En su boceto publicado del viaje al norte de África (figura 3D), la *qasba* aparece como muralla, sin dibujar su entorno ni vegetación, los huecos y ventanas son perforaciones de la sólida pared y únicos accidentes del dibujo. El palacio bereber es representado por Barragán en este croquis de viaje con la apariencia austera e inexpugnable de castillo o *fortaleza*, acentuándose esta impresión al ser percibidas desde cerca y hacia arriba, más próxima a las perspectivas cúbicas y abstractas de los pueblos mejicanos de Orozco que a los apuntes de la *qasba* de Sverre Fehn (figura 1B), quien vislumbraba las fortalezas como un paisaje de cubos o prismas sencillos con una puerta y unas pocas ventanas dibujados en su entorno inmediato o contexto con vegetación (Rincón Borrego, 2019).

Figura 9. Evolución del hueco en la obra de Barragán



9 A

9 B

9 A: Evolución del hueco en la obra de Barragán. Elaboración propia.

9 B: Casa Estudio. Evolución huecos de fachada. Elaboración propia a partir de Zanco, F. La revolución llamada en Zanco, 2001.

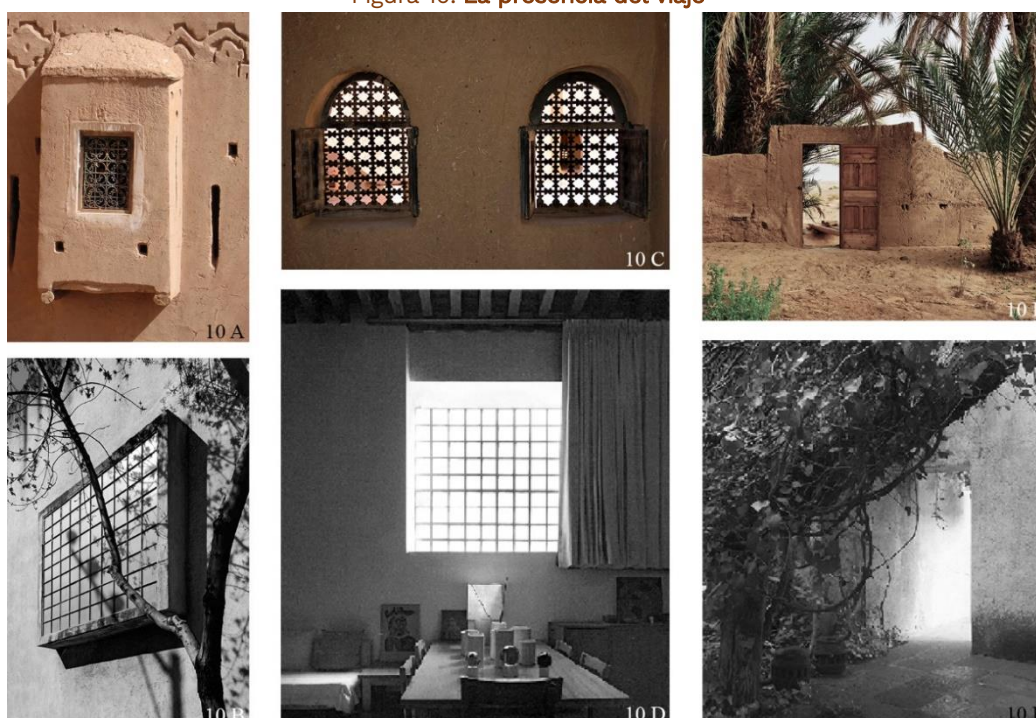
La *qasba* manifiesta la transformación en la *función* y *forma* del hueco en la obra de Barragán. Los huecos de las primeras casas de Luis Barragán constituyeron una manera de iluminar el *hogar* hacia el jardín separador con la calle, como en las casas González Luna o Cristo de 1929 y 1930 respectivamente, intensificando la *atmósfera* interior, mientras que en las obras realizadas siguiendo la corriente racionalista de Le Corbusier y Kiesler, grandes ventanales dominan las fachadas relacionando el espacio público con el privado, dando un giro a su primera etapa vernácula.

La permeabilidad hacia el espacio público desapareció progresivamente en obras como la Casa Estudio, que Luis Barragán empezó en 1948, cuatro años antes al viaje en Marruecos, hasta hacerlo por completo en las obras posteriores a él como en la casa Egerstrom en la Cuadra San Cristóbal de 1968 o la Casa Gilardi, terminada en 1977, en cuya fachada a la calle se abren unas pocas ventanas de proporción cuadrada o rectangular reducidas a puntos de control e iluminación interior (figura 9A).

11. La Casa Estudio

Considerada por Luis Barragán como un *laboratorio*, la construcción de la Casa Estudio coincidió con el viaje a Marruecos, sufriendo transformaciones desde los años inmediatamente anteriores al mismo hasta su fallecimiento en 1988.

Figura 10. La presencia del viaje



10 A: Ventana de *qasba*. Martyn E. Jones (2010), en <https://www.rgbstock.com>

10 B: Casa Estudio, ventana de la biblioteca; en Yukiko Futagawa. (2009). *Barragán House. México City, México, 1947-1948*. pp 48.

10 C: *Mashrabiya* en *qasba* Amridil. Wally Nelemans (2013), en <https://www.flickr.com>

10 D: Casa Estudio, biblioteca; en Yukiko Futagawa. (2009). *Barragán House. México City, México, 1947-1948*. pp 49.

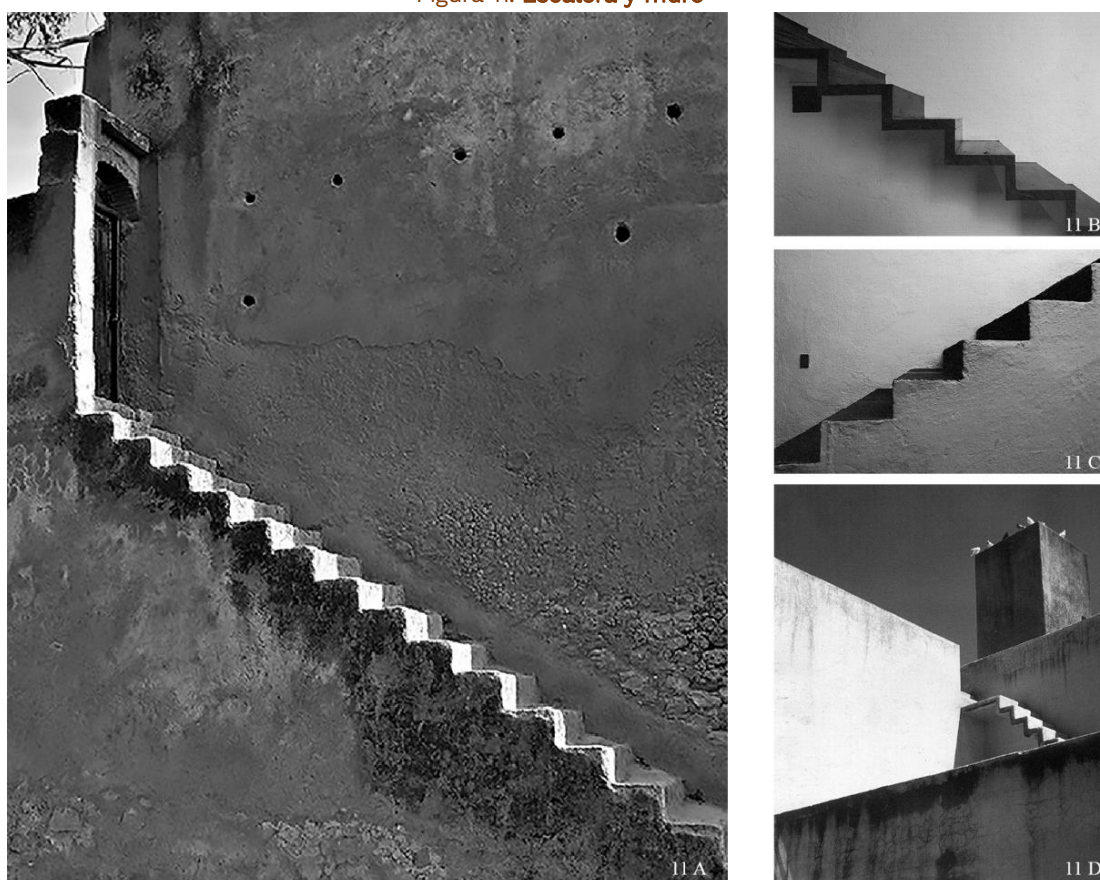
10 E: Jardín del *daar Paru* en *M'Hamid*, valle del *Draa*. Richard Mosse. (2019). In Search of Ancient Morocco. *The New York Times Style Magazine* <https://www.nytimes.com>

10 F: Casa Estudio, acceso al patio de las ollas; en Yukiko Futagawa. (2009). *Barragán House. México City, México, 1947-1948*. pp 85.

La intención de la *casa-fortaleza* se reconoce en la evolución de la fachada con anterioridad (figura 9B). En un plano fechado en enero 1948, los huecos a la calle siguen aún cánones modernos, con una ventana longitudinal racionalista de la planta superior abierta al espacio público. En un diseño posterior Barragán reduce los huecos de manera radical: la ventana abierta de la planta primera se ciega por completo, mientras que dos ventanas nuevas y cuadradas, se abren para iluminar cuartos de servicio.

El último diseño se ve modificado con la adición de los dormitorios y el vestidor de la primera planta. En su evolución, la fachada de la Casa Estudio adquiere el aspecto definitivo, anónimo y ciego frente a la calle, característica común con las *qasbas* y fortalezas de los *qsur* marroquíes que poco después visitaría y cuyos huecos aparecen como una sustracción o perforación del muro. Particular atención merece la ventana de la biblioteca, originariamente diseñada con proporción rectangular y finalmente realizada en forma cuadrada sobresaliendo del plano de fachada hacia el exterior, asumiendo la connotación del *ajimez* árabe (Torres Balbás y Terrase, 1985)¹⁸ (figuras 10A, 10B). En su cara interna, los huecos a la calle adquieren otras peculiaridades asociadas a la luz: hojas con vidrio traslúcido blanco y amarillo, como ocurre también en Casa Gilardi, hacen del hueco principalmente un dispositivo de iluminación del interior. La ventana de la biblioteca, por su parte, es amplia y permite que la luz penetre copiosamente, cumpliendo la necesidad de leer, y al mismo tiempo creando una atmósfera de aislamiento (figuras 10C, 10D).

Figura 11. Escalera y muro



11 A: Escalera *qasba* (Chefchaouen). Tjetjep Rustandi Photography (2016), en <https://www.flickr.com/>

11 B, 10C: Casa Estudio, escalera de la biblioteca y escalera del vestíbulo en: Yukiko Futagawa. (2009). *Barragán House. México City, México, 1947-1948*. 50-51.

11 D: Casa Ortega, escalera (Luis Barragán, 1941-43). Ignacio Días Morales, en: De Michelis, 2001. En Zanco, 2001.

La *dureza* exterior se contrapone a la *riqueza* interior del *hogar* en una relación constante en su obra de madurez al trasladar el jardín al lado trasero de la casa, recreando aspectos de los patios-oasis hispanomusulmanes revividos en el Atlas, afirmando la intimidad del jardín *privado* frente al concepto de *publicidad* del espacio abierto doméstico de la modernidad (Curiel Gámez, 2021).

¹⁸ Balcón volado con celosías de madera, característico de las ciudades hispanomusulmanas y de Marruecos.

Un jardín que con el tiempo se dejó crecer de manera casi salvaje en la Casa Estudio cubriendo la vegetación los muros perimetrales intensificando su atmósfera (figura 10E, 10F) en una identidad del *oasis* y el *hogar* continuada en la Casa Gálvez (1955), en la que el ventanal del muro se abre a un patio dominado por el sonido del agua, y en la Casa Gilardi (1976), en la que se establece una relación directa entre jardín e interior, mientras que la fachada a la calle se configura con un solo hueco rectangular, alcanzando la máxima abstracción.

Elementos emblemáticos de la Casa Estudio, como escaleras y azotea, comparten la condición *muraria* de la arquitectura popular mejicana y presahariana. En la biblioteca Luis Barragán construyó la liviana escalera en voladizo que sube hasta el gabinete o *mezzanine*, y cuyos peldaños de madera nacen del *muro*, como parte de él, al igual que los escalones de las azoteas de las *riyad* pertenecen más a la pared que al suelo (figuras 11A, 11B, 11C). Escaleras talladas en el muro presentes en la obra anterior de Barragán como un rasgo común con la arquitectura muraria tradicional mejicana (figura 11D). Por otro lado, la importancia de la azotea está subrayada por la escalera principal de la Casa Estudio, la cual acompaña el recorrido ascensional mediante el revestimiento de piedra volcánica que conduce hacia ella como patio cenital y cristalizado de la casa. Inicialmente, la azotea era un espacio que se aislaba de la calle y se abría hacia el jardín con una barandilla de madera, la cual es sustituida por un alto muro que la cierra totalmente. Este lugar de la casa asume la connotación de una habitación *exterior*, un lugar con paredes y volúmenes de colores diferentes que suscitaban emociones y recuerdos con la luz cambiante del día (figura 12A, 12B).

El mobiliario de la casa fue realizado en colaboración con la diseñadora Clara Porset con materiales del lugar como madera, piel, fibras vegetales y lanas, constituyendo una síntesis personal de la tradición artesanal mejicana y la vernácula hispanoárabe y magrebí que, junto a otros elementos populares, clásicos y religiosos cuidadosamente dispuestos, completaban una *puesta en escena* paradigmática de su propia arquitectura (Zanco, 2001), una idea de *colección* multicultural y disciplinar que encontramos asimismo en arquitectos coetáneos como Aldo Van Eyck (Campos Uribe et al, 2020). El carácter popular se vislumbra en una elección cuidadosa y restringida de elementos presentes a su vez en el mundo vernáculo marroquí, como objetos ceremoniales tribales y las tinajas presentes en el patio junto al jardín, testigos de las arquitecturas de tierra.

12. Una identidad reencontrada

“Simplemente vivir, dando la espalda a la ambigua palabra “modernidad”, a condición de habitar en el umbral de lo pasado”. (Siza, 2001).

Luis Barragán manifestó una actitud de reconocer las enseñanzas y experiencias de todos sus viajes a partir de las de su país de origen. Una obra que él mismo definió autobiográfica, fraguada por los recuerdos y la contemplación del silencio, la naturaleza y la vida, iniciados en la tierra de México, recordando en diferentes entrevistas y discursos las jornadas de su infancia en las que cabalgaba con los demás jinetes del rancho de Corrales para llegar al pueblo de Tuxcueca donde cruzaban el lago, fondeando frente a la Catedral de Chapala. O cuándo, durante su juventud, visitaba las iglesias de pueblos como San Cristóbal de las Casas, San Miguel Allende o la iglesia de Tonantzintla de Puebla, en un interés creciente hacia aquellas arquitecturas vernáculas y religiosas construidas con muros pesados blanquecinos de tierra y una austeridad formal que volvería a encontrarse en al-Ándalus y Marruecos en un encuentro de lo local y lo universal (Arnuncio Pastor, 1966).¹⁹

¹⁹ Juan Carlos Arnuncio ha ofrecido otra lectura a la palabra *vernáculo* insertando la huella popular de cada cultura dentro de un marco universal basado en el respeto de las costumbres del lugar de pertenencia.

Estos primeros viajes del joven Barragán por su propia tierra y paisaje fueron punto de partida de un viaje interior en la búsqueda de una identidad que terminó de encontrar, como si fuese un *lugar* en el que se reconociese a los cincuenta años de edad, en la arquitectura y ciudades bereberes que visitó en su viaje a Marruecos de 1953. El paisaje y costumbres que fueron cuna de Barragán encarnaban un *valor universal atemporal* que, formando parte de un determinado contexto, estaban presentes en otros países y culturas a miles de kilómetros, y que Luis Barragán identificó en los poblados mediterráneos y fortalezas de tierra del sur del Atlas.

Figura 12. Evocación de color



12 A: Qsar Ait Ben Haddou. Debbie Aspin (2011) en <https://www.flickr.com/>

12 B: Casa Barragán, azotea. Armando Salas Portugal en: Elisa García Jiménez. (1995). *Luis Barragán: obra completa*. Sevilla. España: Tanais. Pag 123.

El periplo al norte de África supuso una fuerte *impresión vital* en Barragán, un antes y un después en la etapa de *transformación* iniciada con anterioridad en los años 40 como actitud crítica hacia la *modernidad*²⁰ desde la dicotomía vernácula y racionalista de sus primeras etapas. Tras este viaje en el que Barragán se llevó a México la *pureza* y *atemporalidad* del Norte de África, desplegó definitivamente la nueva conciencia y lenguaje *emocional* de su madurez, cargados de recuerdos de su propio pasado mejicano y las *impresiones* y *ensoñaciones* de aquellas *qasbas* y *qsur* que visitó, identidades tan ligadas al *paisaje de tierra* y a la *vida de sus habitantes*, como para difuminar sus límites.

Autoría

Autor 1: conceptualización y diseño de la investigación, redacción del texto. Autor 2: análisis de datos, diseño y desarrollo de la investigación, redacción del texto y elaboración de documentación gráfica. Autor 3: análisis de datos, revisión y edición de texto, imágenes y fuentes.

²⁰ Alvaro Siza significa la experiencia vital y biográfica de Barragán como clave interpretativa frente a la ambigua palabra "modernidad".

Conflicto de intereses: Los autores declaran que no hay conflicto de intereses.

Bibliografía

- Alfaro, A. (1994). *Voces de tinta dormida. Itinerarios espirituales de Luis Barragán*. Artes De México, 23, 42–63 <http://www.jstor.org/stable/24327058>.
- Annuncio Pastor, J. C. (1966). Los sueños de Luis Barragán. *Anales de Arquitectura* (7), 86–97.
- Caballero Lazzeri, C. (1999). *Una lectura de la obra de Barragán*. (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Madrid.
- Campos Uribe, A., Miguel Pastor, M. de, Lacomba Montes, P., & Martínez Ventura, J. (2020). Multiculturalism in Post-War architecture: Aldo van Eyck and the Otterlo Circles. *ACE: Architecture, City and Environment*, 14(42). <http://dx.doi.org/10.5821/ace.14.42.7033>
- Curiel Gámez, F. (2016). Arquitecturas sin arquitectos: la mirada de Luis Barragán por las arquitecturas del Norte de África y Medio Oriente. *ACE: Architecture, City and Environment*, 11 (31), 39–70. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.11.31.3880>
- Curiel Gámez, F. (2021). La crítica de Barragán hacia la publicidad de la vida moderna y su visión sobre la espiritualidad del arte encarnada en su obra arquitectónica: 1940–1980. *ACE: Architecture, City and Environment*, 16 (47). <http://dx.doi.org/10.5821/ace.16.47.9501>
- Figueroa Castrejón, A. (2002). *El arte de ver con inocencia. Pláticas con Luis Barragán*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fjeld, P.O. (2009). *Sverre Fehn. The pattern of thought*. Nueva York, EEUU: The Monacelli Press.
- Futagawa, Y. (2009). *Luis Barragán: Barragán House, México City, México 1947–48*. A.D.A. Edita.
- Labarta Aizpún, C. (2011). El viaje interior de Luis Barragán, en Buckley, C. & Rhee, P. (Eds). *Architects' journeys: building, traveling, thinking. Los viajes de los arquitectos: construir, viajar, pensar* (104–135). GSAPP Books.
- Mimó, R. (2013). *Cinco miradas cruzadas en el Valle del Mgoun: Alto Atlas, Marruecos: (exposición)*. Málaga, España: Eam'coopera.
- Monteys Roig, X. (2016). La arquitectura de Luis Barragán: una arquitectura de recintos. En *Luis Barragán 1990: historia de un debate*. Universidad Nacional Autónoma de México, (108–117). <http://hdl.handle.net/2117/108696>
- Norberg-Shulz, C; Postiglione, G. (Ed. 2007). *Sverre Fehn. Obra completa*. Electa S.p.A.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La Arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili
- Riggen Martínez, A. (2000). *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. El croquis editorial.
- Rincón Borrego, I.I. (2019). Sverre Fehn and the primitive architecture of Morocco. *VLC arquitectura*, 6(1), 97–124. <https://doi.org/10.4995/vlc.2019.10663>
- Rudofsky, B. (Ed. 2020). *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*. Editorial Pepitas de Calabaza.
- Ruiz Barbarín, A. (2008). *Luis Barragán frente al espejo. La otra mirada*. Colección Arquia/tesis nº 26.
- Soriano Alfaro, V. (2006). *Arquitectura de tierra en el sur de Marruecos: el oasis de Skoura*. Fundación Caja de arquitectos.
- Siza, A. (2001). A Luis Barragán, en F. Zanco (Ed.), *Luis Barragán. La revolución callada* (pp. 13). Skira Editorial.
- Terragni, E. (2001). El arte en la arquitectura, en F. Zanco (Ed.), *Luis Barragán. La revolución callada* (236–251). Skira Editorial.
- Torres Balbás, L.; Terrasse, H. (1985). *Ciudades Hispanomusulmanas* (2ª ed). Dirección general de relaciones culturales del Ministerio de asuntos exteriores.
- Zanco, F. (2001). La revolución callada. En F. Zanco (Ed.), *Luis Barragán. La revolución callada* (78–105). Skira Editorial.