

# J ESTUDIOS ALISCIENSE S

## 92

Mayo de 2013

### Aproximaciones iberoamericanas

#### INTRODUCCIÓN

Vicente Pérez Carabias

**JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA**

*Espacio y sociedad: escultura indiana*

**SOFÍA ANAYA WITTMAN**

*Paralelismos intercontinentales:  
Antonio Padrón y Alfonso Michel*

**ÁNGEL MELIÁN GARCÍA**

*La alhambra y la Casa González Luna*

**ENRIQUE SOLANA SUÁREZ**

*El regionalismo de los racionalistas*

**VICENTE PÉREZ CARABIAS**

*Miguel Martín-Fernández y  
Luis Barragán. Deslinde*

ISSN 1870-8331

92  
ESTUDIOS  
JALISCIENSES

Revista trimestral de El Colegio de Jalisco

EDITOR

Agustín Vaca García

APOYO TÉCNICO: Imelda Gutiérrez

CONSEJO EDITORIAL

José María Muriá (El Colegio de Jalisco-INAH);

Juan Manuel Durán (Universidad de Guadalajara);

Angélica Peregrina (El Colegio de Jalisco-INAH); Enrique Florescano (CONACULTA);  
Jean Franco (Universidad de Montpellier); Moisés González Navarro (El Colegio de México);

Eugenia Meyer (Universidad Nacional Autónoma de México);

Salomó Marqués (Universidad de Girona); Pedro Tomé (CSIC-España)

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO: Vicente Pérez Carabias

Mayo 2013

---

Aproximaciones iberoamericanas

INTRODUCCIÓN

Vicente Pérez Carabias 3

JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA

*Espacio y sociedad: escultura indiana* 5

SOFÍA ANAYA WITTMAN

*Paralelismos intercontinentales:*  
*Antonio Padrón y Alfonso Michel* 20

ÁNGEL MELIÁN GARCÍA

*La Alhambra y la Casa González Luna* 33

ENRIQUE SOLANA SUÁREZ

*El regionalismo de los racionalistas* 46

VICENTE PÉREZ CARABIAS

*Miguel Martín-Fernández y Luis Barragán. Deslinde* 58

## **Asociados Numerarios de El Colegio de Jalisco:**

- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Universidad de Guadalajara
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Ayuntamiento de Zapopan
- Ayuntamiento de Guadalajara
- El Colegio de México, A.C.
- El Colegio de Michoacán, A.C.
- Subsecretaría de Educación Superior-SEP

*Estudios Jaliscienses*

La responsabilidad de los artículos es estrictamente personal de los autores. Son ajenas a ella, en consecuencia, tanto la revista como la institución que la patrocina.



ESTUDIOS JALISCIENSES, número 92, mayo de 2013, es una publicación trimestral editada por El Colegio de Jalisco. 5 de Mayo No. 321, Col. Centro, C.P. 45100, Tel. 3633-2616, [www.coljal.edu.mx](http://www.coljal.edu.mx), [agustinvaca@coljal.edu.mx](mailto:agustinvaca@coljal.edu.mx).

Editor responsable: Agustín Vaca García. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2012-030812315800-102, ISSN 1870-8331, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, Licitud de Título y contenido No. 13623, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Permiso SEPOMEX en trámite. Impresa por Ediciones y Exposiciones Mexicanas, S.A. de C.V., Enrique Díaz de León No. 21, Col. Centro, C.P. 44200, Guadalajara, Jalisco, este número se terminó de imprimir el 26 de abril de 2013 con un tiraje de 700 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

---

## Introducción

Los artículos que integran este número de *Estudios Jaliscienses* son producto de las relaciones entre investigadores de las Palmas de Gran Canaria y de Guadalajara tras casi quince años de fructíferos intercambios. Tiempo en el que el ir y venir de unos y otros ha permitido el acercamiento de las dos culturas con todas sus afinidades y discrepancias, las cuales propician este conjunto de visiones. Es un trabajo de espejos, donde investigadores de ambas orillas del Atlántico observan los objetos producidos en los dos continentes, que permiten identificar aportaciones, influencias y paralelismos culturales.

Este volumen se conforma con la revisión de los quehaceres artísticos en la arquitectura y la plástica española y mexicana; arquitectura y pintura del siglo xx enclavada en el movimiento moderno, así como la escultura religiosa mexicana de los siglos xvi al xix y su repercusión en el archipiélago canario.

Los textos constituyen un intercambio de visiones acerca de los mismos elementos, sobre algo propio y algo ajeno con ciertas semejanzas, sobre la trascendencia que algo indiano deja en el imaginario de las islas españolas, sobre las influencias que toman fuerza a partir de las experiencias de viaje y sobre la importancia del contexto en la conformación de un estilo distintivo.

Así pues, se aborda el tema de la herencia artística americana, en particular la correspondiente a las esculturas del arte sacro realizadas en el occidente mexicano –sobre todo las imágenes elaboradas con la técnica de caña de maíz de Pátzcuaro, Michoacán– que llegaron a seis de las siete islas del archipiélago canario. Dichas obras se instalaron en catedrales, iglesias y ermitas y se convirtieron en objetos que trascendieron de ser sólo iconos religiosos a iconos de la propia ciudad o municipio, como el *Cristo de Telde* o *Santiago de Gáldar*. Estas esculturas se han ganado un espacio predominante en celebraciones solemnes propias y títulos de “alcalde/alcaldesa mayor”. Como

afirma Juan Sebastián López, prácticamente “no existe templo canario importante sin piezas del nuevo continente”. Destaca además la cantidad de obras encontradas, sesenta hasta el momento; así como la precisa categorización en seis puntos y la técnica en que fueron elaboradas (técnica purépecha, tallas en madera policromada, telas encoladas y las de vestir).

Se incluye un texto sobre los paralelismos plásticos al identificar semejanzas estructurales en la obra de dos distintos y distantes pintores, el canario Antonio Padrón y el colimense Alfonso Michel, coincidentes en sus influencias cubistas, expresionistas y fauvistas. Se evidencia la capacidad de asimilación de las tendencias vanguardistas, producto de las vivencias académicas en la Península por parte de Padrón y de los continuos viajes de Michel a Europa; pero sobre todo, en ese quehacer artístico universal, se destaca el apego a lo propio: lo canario y lo colimense, reflejado en sus obras mediante la inclusión de elementos simbólicos que van desde los orígenes prehispánicos hasta sus experiencias de la infancia.

En dos de los textos se expone la necesidad de análisis e interpretación de la obra de arte, considerando “la dualidad obra y autor”. La obra del icono de la arquitectura mexicana Luis Barragán Morfín se contrasta con la de otro extraordinario arquitecto canario, Manuel Martín-Fernández de la Torre evidenciando paralelismos involuntarios a partir tanto del “extrañamiento” que el trabajo de ambos arquitectos produce en los actuales investigadores en cuanto a la similitud formal; se hacen reflexiones respecto de su contexto de desarrollo, cuyo resultado evidencia el proceso por el cual adoptaron en distintos momentos de su quehacer el regionalismo o el racionalismo, también conocido como internacionalismo.

De igual forma se destaca la influencia del arte nazarín de la Alhambra y los trabajos de Ferdinand Bac en la Casa González Luna de Luis Barragán a partir de una lectura sensorial-espacial, en un perfecto diálogo entre la naturaleza y la arquitectura.

En todos los casos los autores aclaran que son textos aproximativos debido a que por la extensión de los mismos no llegan a profundizar en sus hipótesis; coinciden también en que se abren nuevas líneas de estudio que podrán retomarse en su oportunidad.

Vicente Pérez Carabias

---

# *Espacio y sociedad: escultura indiana*

Juan Sebastián López García  
*Universidad de  
Las Palmas de Gran Canaria*

## Introducción

Cada vez son más conocidas las obras de arte americanas y de México, algunas del occidente novohispano, que se conservan fuera del continente. Como comentó la doctora Elisa Vargaslugo Rangel: “México ha dado al mundo una generosa herencia artística; ésta más allá del tiempo y los límites geográficos, sobrepasa sus fronteras”.<sup>1</sup> El catálogo de aquellas conservadas en Canarias ha ido ampliándose paulatinamente, convirtiendo a las islas en una especie de “museo imaginario” con piezas de variada procedencia, estilo y categoría; si bien el barroco con las pinturas, esculturas y platerías mexicanas de este lenguaje artístico ofrece la mayor nómina. Las iglesias son el espacio preferente para su localización, y en esta circunstancia radica uno de los rasgos particulares de estas piezas, ya que en algunas, junto con su reconocimiento cultural, se une el valor significativo que las distingue.

Las imágenes de culto que poseen una mayor devoción y significación en Canarias tienen una variada procedencia: las hay europeas, especialmente las originarias de Flandes, españolas y americanas, sobre todo de México y Cuba,<sup>2</sup> a las que hay que sumar las realizadas en Canarias. Muchas esculturas elaboradas en México han alcanzado un alto valor devocional en

1. Elisa Vargaslugo. “El arte novohispano trasladado a España”. *México en el mundo de las colecciones de Arte, Nueva España I*. T. I. México: Grupo Azabache, 1994, p. 2.

2. Se duda del origen cubano de muchas obras, que posiblemente son mexicanas.

3. Nuestra Señora de Zapopan, la Virgen de San Juan de los Lagos o Nuestra Señora de la Salud en Pátzcuaro; ejemplos de la región occidente con técnica *tatzingueni*.

4. Miguel de Unamuno. *Por tierras de Portugal y España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, pp. 157-158.

5. Francisco Morales Padrón. *Atlas histórico cultural de América*. T. I. Las Palmas: Comisión de Canarias para conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, Gobierno de Canarias, 1988, p. 164.

los diversos estados de la república,<sup>3</sup> pero lo que resulta más significativo es el protagonismo devocional y social de efigies mexicanas fuera de México, en este caso Canarias, a las que se suman otras de diferente procedencia americana.

*Una avanzada de América:  
un mesón en la encrucijada*

En muchos aspectos Canarias es difícil de enclavar. El dilema canario ya fue tomado en consideración por el escritor Miguel de Unamuno (1864-1936) durante las primeras décadas del siglo xx, al opinar al respecto en su libro *Por tierras de Portugal y España*:

Porque ellas (las islas Canarias) no son, ante todo y sobre todo, sino una avanzada de Europa, de España sobre América, y una avanzada de América sobre Europa, sobre España y sobre África. Son un mesón colocado en una gran encrucijada de los caminos de los grandes pueblos.<sup>4</sup>

Cuando Cristóbal Colón desembarcó en América todavía se estaba en pleno proceso de contienda en Canarias, mismo que no culminó hasta 1496. La estrecha relación que Canarias mantuvo como puente entre el Viejo y el Nuevo Mundo fue tan intensa que aún es una de las señas más destacadas de su identidad. En su carácter, las islas poco tienen que ver con África y mucho con América.

El americanista Francisco Morales Padrón (1924-2010) resaltó este hecho al plantear la penetración europea: “La entrada en América se hizo por las Islas Canarias, primeras Antillas”.<sup>5</sup>

Como antecedente del enorme auge que el cultivo y explotación de la caña de azúcar tuvo en el ámbito caribeño, Canarias se convirtió, después de su conquista, en un gran productor azucarero; así, su territorio se desarrolló rápidamente con este negocio, muy conectado con los principales puertos y plazas financieras de Europa, desde donde llegaban obras de

arte, destacando las flamencas.<sup>6</sup> Con la crisis del azúcar canario a mediados del siglo XVI, el mercado artístico de Flandes perdió fuerza en las islas y comenzó una nueva etapa en cuanto a la procedencia de las piezas; unas de ellas empezaron a llegar desde América, con algunas imágenes que fueron adquiriendo un valor especial y significativo.

*La temprana y continua llegada de arte americano y mexicano*

Durante el siglo XVI arribaron las primeras obras de talleres americanos al archipiélago canario, tendencia que no paró hasta el siglo XIX, aunque tuvo sus momentos de mayor intensidad en las centurias del XVII y XVIII. La nómina de bienes es numerosa, de tal manera que prácticamente no existe ningún templo canario históricamente importante que no posea piezas del nuevo continente.

El arte americano en las islas procede de varios países hispanos, aunque también está en relación con los lugares que fueron importantes centros artísticos, unidos a la presencia de canarios. En este sentido, la dinámica general es muy distinta a lo que había sucedido con anterioridad, ya que los encargos en Flandes se realizaban desde Canarias y las obras indianas normalmente eran donaciones que hacían desde América los isleños emigrados. Las piezas eran eminentemente religiosas y eran enviadas a parroquias y ermitas canarias, siendo menos conocidas las destinadas a viviendas particulares en el sentido de la afirmación de Vargaslugo: “la producción artística de la Nueva España fue abundantísima en arte religioso y moderada en arte profano”.<sup>7</sup>

De las obras indianas en las islas destacan la platería,<sup>8</sup> la pintura,<sup>9</sup> las artes suntuarias,<sup>10</sup> tejidos, etc., aunque posiblemente la escultura haya sido el apartado más estimado del arte mexicano y americano en Canarias.

6. Véase Constanza Negrín Delgado. *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 1995.

7. Vargaslugo, *op. cit.*, p. 5.

8. La platería fue conocida desde los años cincuenta del siglo pasado gracias a Hernández Perera, con posteriores aportaciones (Fraga González, Pérez Morera, etc.) que han ampliado el catálogo de estas piezas americanas en el archipiélago.

9. La pintura fue difundida en primer lugar por medio de trabajos de Martínez de la Peña y Fraga González, repertorio que se amplió al darse a conocer nuevos lienzos.

10. Antonio María González Padrón. “Enconchados mexicanos en Gran Canaria”. *vii Coloquio de Historia Canario-Americana (1986)*. T. II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1990, pp. 549-567.

### *La escultura indiana*

México ocupa el primer lugar en cuanto al origen de buena parte de las obras, en un recuento en el que no sólo destaca la cantidad, sino la calidad. De muchas de ellas no se sabe el lugar exacto de su ejecución, aunque algunas proceden de la región de occidente, concretamente de Michoacán, desde donde llegarían los crucificados con técnica de caña de maíz, como el muy conocido *Cristo de Telde*.<sup>11</sup>

La primera sistematización de estas piezas en Canarias se debe al doctor Martínez de la Peña, quien refería en 1977:

Aparte de unas pocas de las que solamente sabemos haber llegado de América, sin lugar a dudas Méjico es el país que nos proporciona el mayor número, de los siglos XVI al XVIII. Esto sería motivado por unas relaciones más estrechas con Canarias y por disponerse allí de buenos artistas. Le sigue en importancia Cuba, si bien solamente esculturas fechadas en los siglos XVIII y XIX, explicable por el desvío de la corriente migratoria canaria hacia Cuba.<sup>12</sup>

El referido autor enumera 31 esculturas, de las que “solamente una es de alabastro, cuatro con la técnica de la pasta de caña de maíz y el resto en talla en madera, con técnicas estrechamente vinculadas a talleres españoles”.<sup>13</sup> Esta cifra se ha visto incrementada, ya que como aventuraba el referido profesor “sin duda, llegarían a Canarias más esculturas, que han desaparecido en parte o que no tienen una base documental o quedan pendientes de localizar”.<sup>14</sup>

La presencia de estas obras no sólo es cada vez más conocida en Canarias sino en el propio México, donde las piezas conservadas en el archipiélago forman parte de los inventarios de arte novohispano fuera del país productor.<sup>15</sup> Con respecto de la escultura, María del Consuelo Maquívar resalta que de las obras conservadas fuera de la república mexicana tratadas en su trabajo “buena parte de ellas se localizan en la zona insular de las Canarias”.<sup>16</sup>

11. Pedro Hernández Benítez. *El Santo Cristo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan Bautista de Telde*. Las Palmas de Gran Canaria: s.e., 1955.
12. Domingo Martínez de la Peña. “Esculturas americanas en Canarias”. *II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977)*. T. II. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, 1979, p. 492.
13. *Ibid.*, p. 493.
14. *Idem*. María de los Reyes Hernández Socorro. *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales*. Las Palmas: Casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, 2000. En 2012 Pablo F. Amador Marrero presentó en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII”, con la dirección de las doctoras María de los Reyes Hernández Socorro y Elisa Vargaslugo Rangel.
15. María Concepción García Sáiz. “El coleccionismo de arte colonial en España”. *México en el mundo de las colecciones de Arte: Nueva España 2*. T. II. México: Grupo Azabache, 1994, pp. 301-306.
16. María del Consuelo Maquívar. “La escultura devocional”. *México en el mundo de las colecciones de Arte, Nueva España 1*. T. I. México: Grupo Azabache, 1994, p. 303, véase también pp. 301-327.

### *Obras significativas con espacio propio*

En los estudios publicados hasta el momento, las esculturas americanas llegadas a Canarias son tratadas por su carácter artístico; sin embargo, en la apreciación integral de varias de ellas hay que contemplar el valor añadido otorgado por la sociedad. Algunas se han convertido en obras singulares por el signo devocional o representativo, de tal manera que se ha producido una identificación de ellas con sus lugares. En este sentido, trasciende más allá de ser sólo un icono religioso para llegar a convertirse en uno de la propia ciudad o municipio, logrando una “carta de naturaleza canaria” y superando el hecho de ser en realidad de factura americana. El michoacano *Cristo de Telde* o *Santiago de Gáldar* son símbolos que en su iconicidad para la sociedad isleña representan a estas ciudades globalmente, más allá de su carácter intrínseco novohispano o, incluso, de su sentido estricto religioso.

Se trata de obras que cuentan con *espacio propio*, es decir, que ocupan los sitios preferenciales de cada uno de sus templos; son enronizadas en sus celebraciones de la forma más solemne y recorren las calles y plazas en las mejores andas de cada lugar, a lo que hay que sumar las que protagonizan vistosas romerías donde se exalta la *canariedad* en todos sus sentidos, con cantos, bailes, gastronomía, etc., en su honor. Sus fiestas son las más importantes no sólo en el ámbito religioso, sino en el institucional y popular. Incluso más, pueden ostentar el título de “alcalde mayor honorario del municipio” (o perpetuo), con vara de mando, como ocurre con las tres mexicanas de Gran Canaria. Por tanto, no es objetivo de este trabajo el tratar la nómina de las obras conocidas que se conservan en las islas, sino realizar una selección de aquellas que han sido distinguidas por la sociedad isleña, profundamente arraigadas en el imaginario colectivo y relacionadas con todo un acervo de patrimonio inmaterial. Hay diez edificios de culto que tienen como imagen titular y principal a una escultura indiana, localizadas en seis islas diferentes.

Son esculturas relacionadas con los espacios públicos, ya que en muchos de los casos, las imágenes titulares o patronales dan su nombre a las plazas mayores e incluso alguna calle. También se convierten en el centro de los entornos urbanos cuando presiden romerías o en las procesiones de sus fiestas mayores, siendo el centro principal de las celebraciones.

*a) Arquitecturas con imágenes titulares o patronales*

Por el protagonismo de la imagen, antigüedad de la parroquia, calidad del inmueble y significación por su vínculo prehispánico, destaca Santiago de los Caballeros, en Gáldar, amplio edificio, de inicios del neoclásico canario en 1778. La talla en madera policromada del apóstol a caballo está en su camarín, con capilla propia en el testero de la nave de la epístola, es mexicana del primer tercio del siglo XVII, patrón, titular, “alcalde mayor” y protagonista de los años jacobeos, con las mismas condiciones que Compostela.<sup>17</sup>

La iglesia matriz de Arrecife tiene por titular y patrón a San Ginés. Es un templo de tres naves, con cubiertas de madera, de tradición mudéjar, comenzado en el siglo XVIII con reformas que culminan la centuria siguiente. La imagen procede de La Habana, datada a finales del siglo XVIII; es una elegante efigie de madera y telas encoladas que representa a este obispo de pie y portando báculo y libro.<sup>18</sup> Está ubicada en el retablo de la capilla mayor. También en Lanzarote, en San Bartolomé, está su titular que procede de La Habana y puede ser de principios del siglo XIX. En este caso la imagen –que está en el altar mayor–, la iglesia, la fiesta, la localidad y el municipio coinciden con el nombre del apóstol.<sup>19</sup>

Una escultura de los crucificados de mayor devoción en Canarias es el *Cristo de Telde*, venerado en la basílica de San Juan Bautista y que ocupa el puesto central de su retablo mayor. Está datada hacia 1555 y se trata de una de las esculturas más conocidas de las de

17. Juan Sebastián López García. “Varia jacobea. Aspectos históricos, arquitectónicos, artísticos e iconográficos. Santiago de los Caballeros de Gáldar”. *Crónicas de Canarias*. Las Palmas: Real Asociación Española de Cronistas Oficiales-Junta de Cronistas Oficiales de Canarias, núm. 6, 2010, pp. 77-89.

18. Martínez de la Peña, *op. cit.*, pp. 490-491; Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 162-164; Clementina Calero Ruiz, Carlos Javier Castro Brunetto y Carmen González Chávez. *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*. T. IV. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2008, Historia Cultural del Arte en Canarias, p. 135.

19. Martínez de la Peña, *op. cit.*, p. 491.

tipo liviana, confeccionada con la técnica *tatzingueni* de la pasta de caña, de origen purépecha, que se desarrolló en Michoacán. En su honor se celebran las fiestas principales de la ciudad y municipio, de las que ostenta el título de “alcalde mayor”.<sup>20</sup>

Otra imagen de mucha devoción es *Nuestra Señora del Rosario*, de la iglesia de San Sebastián, en Agüimes. Se la tiene por mexicana, aunque no hay unanimidad de criterio. Adoptamos la opinión más general y la mantenemos en el catálogo de obras novohispanas.<sup>21</sup> Es de vestir, de gran belleza, posee camarín propio y preside el retablo de la capilla mayor. En su honor se celebran las fiestas mayores y es alcaldesa mayor de la villa.

El *Cristo de la Misericordia*, en la iglesia de Santa Ana en Garachico, que pudo llegar con anterioridad a 1578, es otro exponente de los cristos michoacanos; el cual, según Martínez de la Peña, “al igual que todos estos Cristos mejicanos produce impacto emocional por su naturalismo”.<sup>22</sup> Anualmente protagoniza la Semana Santa, pero su verdadera significación social está en las fiestas mayores lustrales del municipio.

El *Cristo del Calvario*, también conocido por *Cristo Rescatado*, llegó a Icod de los Vinos en 1730, procedente de La Habana. Desde 1870 preside la ermita de Nuestra Señora de los Afligidos o del Calvario y en su honor se celebran las fiestas mayores de la ciudad y municipio.<sup>23</sup> Por sus analogías con la del mismo tema de Icod, se ha pensado que la imagen del *Gran Poder de Dios* (iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia) pueda ser una obra indiana, según opina Martínez de la Peña (véase imagen 1). En su honor se celebran las fiestas principales del Puerto de la Cruz, donde además es la imagen de mayor devoción.<sup>24</sup>

### b) Imágenes titulares de ermitas

En cuanto a las imágenes que se veneran en ermitas, puede destacarse, en primer lugar, el *Cristo del Planto* (siglo xvii), en Santa Cruz de La Palma. La imagen pertenece al grupo de los crucificados michoacanos,

20. Hernández Benítez, *op. cit.*; Martínez de la Peña, *op. cit.*, pp. 477-478; Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 296-299.

21. Martínez de la Peña, *op. cit.*, pp. 477-478; Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 258-259.

22. Martínez de la Peña, *op. cit.*, pp. 478-479.

23. *Ibid.*, pp. 482-483.

24. *Ibid.*, p. 488.

25. Jesús Pérez Morera. "Esculturas americanas en La Palma". *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*. T. II. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 1993, pp. 1291-1293. Isabel Santos Gómez. "La técnica de la caña de maíz a través de dos Cristos de los indios tarascos". *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*. T. III. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 1996, pp. 613-619.
26. Martínez de la Peña, *op. cit.*, p. 487.
27. *Ibid.*, pp. 484-485.
28. Calero Ruiz, Castro Brunetto y González de Chávez, *op. cit.*, p. 132.
29. Alejandro Cioranescu. *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. T. II. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros, p. 278; Margarita Rodríguez González. *Arte Hispanoamericano en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Hispánicos, 1992, p. 18.
30. Carmen Fraga González. "Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas". *Anuario de Estudios Americanos. Homenaje a Enrique Marco Dorta*. Sevilla, 1983, pp. 706-707. Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 144-145. Calero Ruiz, Castro Brunetto y González de Chávez, *op. cit.*, p. 131.

con técnica de caña de maíz. En su honor se celebran las fiestas patronales del barrio del Planto y antaño su culto estuvo muy vinculado con la gente palmera de la mar.<sup>25</sup>

Las demás imágenes en ermitas son advocaciones marianas. En la citada isla de La Palma está la de Nuestra Señora de los Dolores (benedicida en 1761), en Lodero (municipio de Mazo), donde la talla procedente de México es titular y patrona del pago. Iconográficamente es una Piedad y está unida a un relato milagroso en el cual la imagen protegió a los navegantes de las inclemencias del océano.<sup>26</sup>

En Tenerife destaca la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, en Icod de los Vinos (véase imagen 2). La imagen procede de la ciudad de México y fue donación del capitán Marcos de Torres en 1746.<sup>27</sup> La doctora Calero Ruiz la considera como "una de las de mejor calidad" y añade: "Sorprende por el esmerado trabajo de la cabeza, el tallado de los cabellos elegantemente trenzados formando un moño a la altura de la nuca, y el estudio del rostro bañado en lágrimas".<sup>28</sup> Es patrona de su barrio y en su honor se celebran fiestas populares. En Santa Cruz de Tenerife se levanta la ermita de Nuestra Señora de Regla, fundada en 1643 por el cabildo tinerfeño con la advocación de Guadalupe. Es posible que la imagen fuera donada por el capitán Domingo Díaz Virtudes, piloto de la carrera de Indias, y está considerada como obra americana.<sup>29</sup>

Nuestra Señora de Guadalupe cuenta con una sencilla ermita en Agua de Bueyes, Fuerteventura. En su honor se celebran las fiestas del lugar, una de las más importantes del municipio. La imagen es del siglo XVIII y fue regalada en 1759 por María Gutiérrez. En la efigie mexicana destaca el bello rostro juvenil, de tez morena.<sup>30</sup>

La guadalupeana cuenta con otra ermita en Juan Grande (San Bartolomé de Tirajana), edificada en su hacienda por el primer conde de la Vega Grande de Guadalupe. A pesar de ser para culto particular, tiene unas dimensiones algo mayores que las ermitas rurales. La imagen titular es una talla en madera,

policromada, atribuida como obra mexicana del siglo XVIII. Otra ermita con obra mexicana como titular es La Concepción, patrona de este barrio de San Sebastián de La Gomera; está datada en el segundo tercio del siglo XVIII.<sup>31</sup>

### c) Antiguas imágenes titulares

Hay que considerar tres imágenes más, con protagonismo histórico, aunque sólo se conservan dos de ellas. El desaparecido *Cristo de la Vera Cruz*, presumiblemente mexicano, era titular del convento de los agustinos en Las Palmas, teniendo como peculiaridad ser “patrono del cabildo de Gran Canaria”.<sup>32</sup> Las otras dos se conservan, pero con distinta función. La más antigua es el *San Sebastián* que fue titular de la ermita que tuvo el santo en Telde, actualmente depositada en el Museo Diocesano de Arte Sacro, Catedral de Santa Ana de Las Palmas.<sup>33</sup> La tercera escultura fue titular del convento franciscano de Nuestra Señora de Guadalupe de Adeje (véase imagen 3), y actualmente está en la iglesia parroquial de Santa Úrsula de la referida villa. Se trata de una talla guatemalteca del siglo XVII.<sup>34</sup>

### d) Imágenes indianas protagonistas de Semana Santa

Muchas imágenes que llegaron a Canarias son de tema cristológico, de las que algunas alcanzaron gran singularidad, como los citados cristos michoacanos (*Telde, Planto y Misericordia*). No obstante, hay otras que sin ser titulares de iglesias ni patronos, adquirieron también protagonismo como imágenes singulares de Semana Santa. Una de las más destacadas es el *Cristo de la Salud* (véase imagen 4), de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane (La Palma), que técnicamente se ha definido por Amador Marrero como de “papel modelado y caña de maíz descortezado, policromado al óleo”.<sup>35</sup> Hay dos ejemplos más de crucificados, fabricados con la técnica de la caña

31. Véase José Concepción Rodríguez. *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 1995, p. 125. Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 142-143. Calero Ruiz, Castro Brunetto y González de Chávez, *op. cit.*, p. 132.

32. Por las descripciones de la misma, se supone que era una escultura liviana de México, con técnica de caña maíz.

33. Su factura americana ha quedado en entredicho en más de una ocasión. Antonio González Padrón. “San Sebastián”. *La Huella y la Senda*. Las Palmas: Obispado de Canarias, 2004, pp. 225-226. Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 156-160.

34. Fraga González, *op. cit.*, p. 704; Rodríguez González, *op. cit.*, pp. 22-23; Calero Ruiz, Castro Brunetto y González de Chávez, *op. cit.*, p. 137.

35. Pérez Morera, *op. cit.*, pp. 1290-1293.

36. Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 120-124.
37. Domingo Martínez de la Peña. *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y Vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de Icod y Caja Canarias, 2001, pp. 89-98, 128-130, 162-165.
38. Calero Ruiz, Castro Brunetto y González de Chávez, 2008, p. 135-136. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 35.
39. Martínez de la Peña, *op. cit.*, p. 491; Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 128-129.
40. Gerardo Fuentes Pérez. "Aspectos artísticos de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, Barlovento (La Palma)". *IV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, pp. 319-321.
41. Martínez de la Peña, *op. cit.*, pp. 491-492; Hernández Socorro, *op. cit.*, pp. 124-127.
42. Martínez de la Peña, *op. cit.*, pp. 486-487.
43. Jesús Pérez Morera "Señor de la Piedra Fría". *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. T. II. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2001, pp. 416-419.
44. Martínez de la Peña, *op. cit.*, p. 481.

de maíz, que han llegado a Gran Canaria por compra en anticuarios peninsulares y están en capillas privadas, de donde salían en procesión. Los dos responden a los patrones michoacanos, pero no tienen el valor social de los demás, ya que a pesar de ser del siglo XVI ambos llegaron a la isla durante el siglo XX. Se trata del *Cristo de la Buena Muerte*, capilla de San Olav, Museo de las Rosas, Agüimes, y el *Cristo de los Canarios*, Museo de Piedra, Ingenio.<sup>36</sup>

Icod posee varias imágenes americanas que participan de su Semana Santa. Ya se ha hablado del *Cristo del Calvario*, pero hay que añadir otras que se conservan en la iglesia de San Marcos: *Gran Poder de Dios* (indiano, segunda mitad del siglo XVIII), *Señor Difunto* (técnica michoacana, último tercio del siglo XVI) y *Cristo de la Dulce Muerte* (indiana, siglo XVIII), protagonistas de los desfiles ceremoniales urbanos.<sup>37</sup>

Otros crucificados protagonizan las procesiones de la Muerte del Señor, como el *Cristo de la Dulce Muerte* (Cuba, siglo XVIII) de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Guía de Isora,<sup>38</sup> el de la iglesia de San Bartolomé de Lanzarote (La Habana, siglo XIX),<sup>39</sup> el de brazos articulados de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Barlovento (atribuido indiano),<sup>40</sup> *Cristo de Indias* o de las Antillas de la iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (Cuba, primeras décadas del siglo XIX),<sup>41</sup> etc. Tampoco faltan otras escenas de la pasión de Cristo, algunas ya citadas, a las que hay que sumar el *Señor Preso* y *San Pedro* de la iglesia de Santa Ana de Garachico (posiblemente cubano, llegó en 1771)<sup>42</sup> o el muy venerado *Señor de la Piedra Fría*, de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma, talla en madera mexicana del siglo XVI, siendo una de las imágenes americanas más antiguas en Canarias.<sup>43</sup>

Menor número hay de dolorosas. Aparte de las ya referidas, las calles canarias acogen a otras en las procesiones anuales, como la *Virgen de las Angustias*, escultura de vestir procedente de México y donada en 1715 a la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, actual Catedral de La Laguna.<sup>44</sup> En el Puerto de la Cruz

se venera a Nuestra Señora del Retiro en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, de vestir (indiana, segunda mitad del siglo XVIII).<sup>45</sup>

### *Conclusiones*

Desde el siglo XVI empezaron a llegar obras de arte americanas a Canarias, flujo que no cesó hasta el siglo XIX, en virtud de las relaciones humanas del archipiélago con el Nuevo Mundo. El catálogo de esculturas indianas en las islas es relativamente amplio, y para este trabajo se han contabilizado unas sesenta. De muchas aún se desconoce el lugar de origen, pero en el estado actual de las investigaciones, la mayoría son mexicanas, contándose con diez esculturas livianas de estirpe michoacana, algunas con técnica *tatzingueni* de pasta de caña de maíz.

La totalidad de las obras son religiosas y conservan su función original de imagen de culto, entre las cuales una serie de ellas han adquirido un valor social añadido por su carácter devocional al ser objeto de una veneración importante y poseer un espacio propio, además de contar con presencia en los entornos públicos abiertos. En este sentido, hay diez edificios que tienen imágenes americanas como titulares que le dan nombre, otras son patronales ocupando las primeras un lugar preferencial en esos espacios arquitectónicos (tres iglesias matrices y siete ermitas), a las que hay que sumar cuatro esculturas más que son patronas y devociones más importantes de otros edificios que no son de su advocación (tres iglesias matrices y una ermita). En su conjunto, a todas se les dedican las celebraciones más importantes de su entorno y siete son protagonistas de las fiestas mayores del municipio, muchas de ellas con gran arraigo insular. En varios casos han sido honradas oficialmente con el título de “alcalde–alcaldesa mayor”.

Están presentes en seis de las siete islas. De las imágenes significativas, cuatro pertenecen a Gran Canaria, cuatro a Tenerife, dos a La Palma, dos a

45. Calero Ruiz, Castro Brunetto y González de Chávez, *op. cit.*, pp. 135 y 136.

Lanzarote, una a Fuerteventura y una a La Gomera, distribuidas en doce municipios. Entre las imágenes patronales municipales, que son las que gozan de mayor reconocimiento social, hay tres cristos, tres santos y una virgen, mientras todas las ermitas están dedicadas a Nuestra Señora, dos ellas con la advocación de Guadalupe, salvo una que se dedica a Cristo. Como se ha visto, además de las realizadas con la técnica de tradición purépecha o mixta, están las tallas en madera policromada, telas encoladas y las de vestir. Por estilos, la gran mayoría responden al barroco (siglos xvii y xviii), aunque las primeras son de estirpe renacentista (siglo xvi) y también las hay neoclásicas del siglo xix.

Esta presencia de obras significativas se amplía al considerar las imágenes que tienen protagonismo especial en la Semana Santa, en sus procesiones por los espacios públicos. Destacan especialmente los crucificados y algunas dolorosas. Otras esculturas fueron titulares de edificios y hoy ya no cumplen esa función y además hay referencias de piezas que no se conservan.

Supuesta su calidad artística, para una clasificación de su valor social se establecen los siguientes parámetros para las más significativas: *a)* ser titular de templo matriz (espacio arquitectónico propio), *b)* ser principal devoción de templo matriz, *c)* ser patrón principal del municipio, *d)* ser protagonista de la fiesta mayor, *e)* tener arraigo fuera de su municipio, y *f)* nominar la plaza principal (espacio urbano propio). Con estas categorías puede calibrarse en una sencilla matriz de impacto el valor socio espacial de las esculturas americanas y mexicanas en Canarias. La misma puede aplicarse a escala de barrio o pago (aldea alejada).

En suma, un buen número de esculturas indianas que llegaron a Canarias adquirieron un valor significativo otorgado por la sociedad que las han convertido en protagonistas de espacios arquitectónicos y urbanos, especialmente en los centros históricos, donde se aúnan a partir de ellas aspectos del patrimonio tangible e intangible, formando parte del imaginario colectivo y, por tanto, con un alto valor social y cultural.<sup>46</sup>

46. Nuestro agradecimiento a Clementina Calero Ruiz, Universidad de La Laguna, y a Antonio González Padrón, Casa Museo León y Castillo, Telde, por facilitarnos varias de las imágenes de este artículo.



Imagen 1. Gran Poder de Dios. Iglesia de San Marcos,  
Icod de los Vinos, Tenerife.



Imagen 2. Virgen de las Angustias. Ermita de las Angustias,  
Icod de los Vinos, Tenerife.



Imagen 3. Nuestra Señora de Guadalupe. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje, Tenerife.

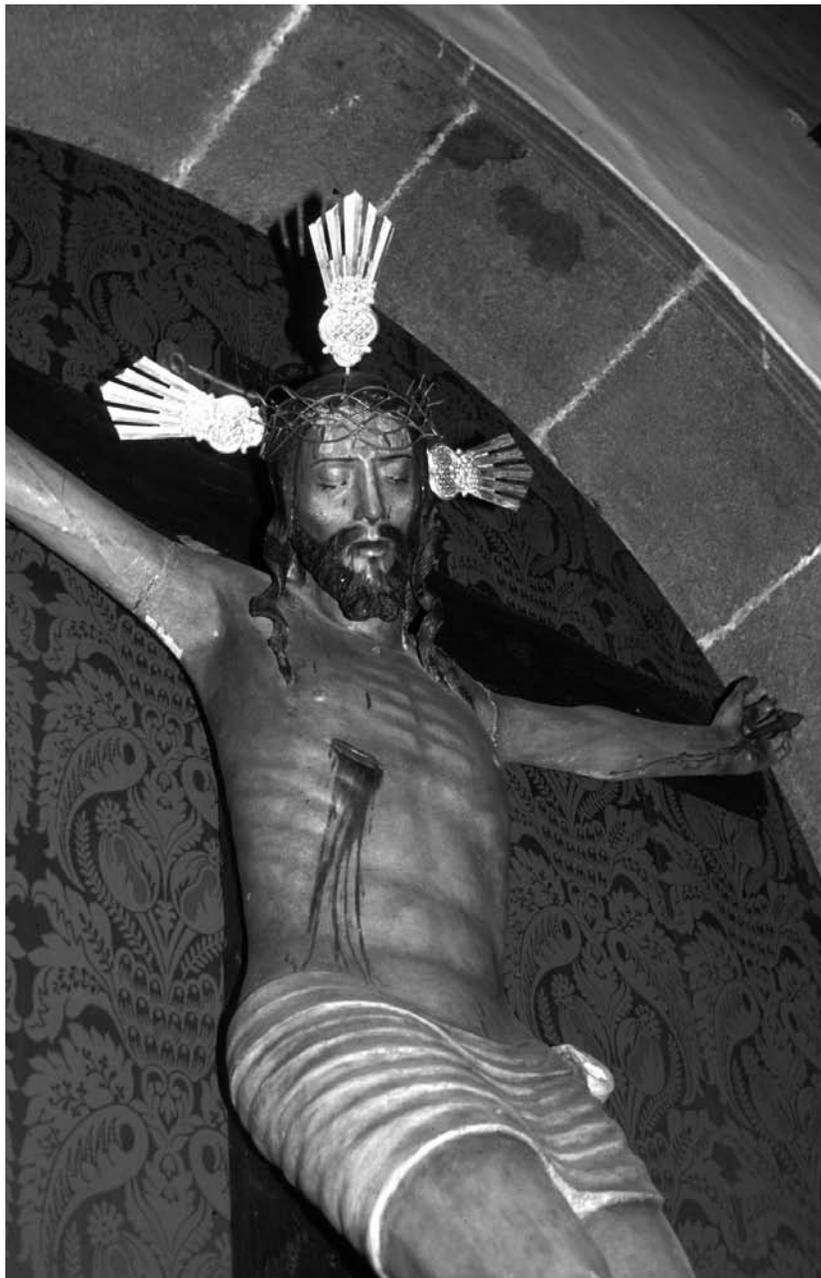


Imagen 4. Cristo de la Salud. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Los Llanos de Aridane, La Palma.

---

*Paralelismos  
intercontinentales:  
Antonio Padrón y  
Alfonso Michel*

Sofía Anaya Wittman  
*Universidad de Guadalajara*

Pinto por vocación; sobre todo, por devoción. Es lo único que para mí tiene razón de ser en mi vida.

Antonio Padrón

Desde muy niño, cuando mi familia me llevaba de viaje en tren, recuerdo haber visto el paisaje pasar ante mis ojos siempre con esta pregunta: ¿qué pintaré primero, el llano o el huizache? Desde entonces, cuanto veía se traducía en mí en algo que yo necesitaba reproducir con lápiz, con carbón, con pincel, con lo que fuera.

Alfonso Michel

El propósito del presente texto es poner frente a frente algunas obras de dos personajes del mundo artístico: Antonio Padrón (Gáldar, España) y Alfonso Michel (Colima, México), al tender un puente entre los dos territorios costeros a partir de similitudes históricas intercontinentales y algunas coincidencias biográficas que, desde nuestra perspectiva, los conectan involuntariamente y, en consecuencia, generan paralelismos culturales.

Identificamos semejanzas en cuanto a las vivencias familiares durante su infancia; el reconocimiento tardío que se hizo de sus pinturas; su cercanía con el océano; su origen en tierras volcánicas y su gusto por plasmar lo local a partir de una postura muy personal; la influencia en su obra del cubismo, expresionismo y fauvismo; el mundo de la brujería, la magia y las supersticiones; además del contexto histórico como fue el proceso de conquista española al que fueron sometidos ambos

territorios (el mexicano y el archipiélago canario), que se manifiesta en la inclusión de elementos del mundo prehispánico. Alfonso Michel, como señaló Jorge Juan Crespo de la Serna, “dejaba al descubierto su ancestralidad, es decir su ligazón con el pasado, y la florescencia de este pasado en su presente”;<sup>1</sup> y en cuanto a Padrón, “no sólo la disposición figurativa denota procedencia de la estatuaria aborigen, los elementos de que se ven rodeados hablan asimismo de una época ancestral: pintaderas, sahumeros, etc.”<sup>2</sup>

Las obras seleccionadas en este trabajo de aproximación se contrastan a partir de diversos factores; sin embargo, lo que más llamó nuestra atención es la composición del entorno de sus figuras o actores principales; es decir, el tratamiento que ambos pintores daban a los elementos simbólicos que acompañan a los objetos que ocupan el primer plano o el tema principal en sus pinturas.

Esta característica en la composición micheliana es referida por Crespo de la Serna como una persistencia de “amontonamiento de factores plásticos”, sobre la que aclara:

No se crea, empero, que este carácter efusivo, casi goloso, que mueve a Michel a acumular objetos en sus invenciones pictóricas, se traduce en caos; no, porque, desde siempre, ha sabido –de modo intuitivo y racional– disponer todo con orden, método y ritmo...<sup>3</sup>

Dicho efecto se percibe también en diversas obras de Padrón, en las cuales la suma de variados elementos otorga el sentido preciso a su temática. Este aspecto de aparente caos –que pudiera considerarse negativo– cobra sentido con las palabras de Gilbert Durand cuando respecto de la “redundancia perfeccionante” señala que “no es que un sólo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una ‘potencia’ simbólica suplementaria”.<sup>4</sup>

1. Jorge Juan Crespo de la Serna. “Morfología y colorido en la pintura de Alfonso Michel”. Olivier Debroise. *Alfonso Michel. El desconocido*. México: Conaculta-Era, 1992, p. 130.
2. María Victoria Padrón Martinon. *El pintor Antonio Padrón*. T. 1. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 120.
3. Crespo de la Serna, *op. cit.*, p. 130.
4. Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Trad. de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 2005, p. 17.

5. Padrón Martinon, *op. cit.*, p. 7.
6. Véase la obra de Debroise, *cit. supra*.
7. Alfonso Chávez Carrillo. *Alfonso Michel. Mito, leyenda*. Colima: Universidad de Colima-Gobierno del estado de Colima, 1993, p. 16.
8. Padrón Martinon, *op. cit.*, p. 7.
9. *Idem*.

Coinciden además las historias de ambos pintores en que un leve reconocimiento de su producción plástica se da posterior a su fallecimiento, aunque de manera exigua. Debe agregarse la falta de profundidad en los estudios que se han desarrollado acerca de cada uno por diversos factores, aspecto que observamos cuando María Victoria Padrón enfatiza que “Antonio Padrón continúa siendo el gran desconocido”;<sup>5</sup> mientras que Olivier Debroise titula su libro *Alfonso Michel. El desconocido*.<sup>6</sup> Sobre el mismo Michel, Chávez Carrillo señala que “las alteraciones cronológicas, las noticias oblicuas y trianguladas que los comentaristas locales han calcado de otras publicaciones, la crítica y la noticia oral lo han deformado; por fantasía se ha recurrido a fabricar *collages* y parches”.<sup>7</sup>

### *Los personajes*

Desciende Antonio Padrón de una acaudalada familia, cuyo abuelo paterno tenía dos barcos que le permitieron realizar continuos viajes a Puerto Rico, donde adquirió vastos ingenios azucareros y cuantiosos cafetales.<sup>8</sup> En Canarias “poseía extensas plantaciones dedicadas al cultivo de la cochinilla”,<sup>9</sup> que después fue sustituido por el del plátano. El padre de Antonio se dedicó a la administración de la empresa frutícola familiar, pero murió prematuramente.

Antonio Padrón nació en febrero de 1920 en Gáldar, Gran Canaria; tuvo ocho hermanos y una infancia un tanto trágica por la muerte de una parte de su familia: su padre, su abuela materna, su madre y su hermana; todos en un breve periodo, por lo que fue criado por sus tíos maternos.

Ingresó en 1945 a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde obtuvo el título de profesor de Bellas Artes y regresó a Gáldar en 1951. Su primera exposición individual fue en 1954. Obtuvo el primer premio en la VIII Bienal Regional de Bellas Artes, organizada por el Gabinete Literario (Las Palmas). En 1960 presentó su segunda exposición individual y en

1965 la tercera. El Museo Antonio Padrón se inauguró en 1971.

La actividad artística de Padrón se aplicó en pintura, escultura, cerámica y literatura. No fue amante de las exposiciones, a las que consideraba un acto de exhibicionismo. Falleció el 8 de mayo de 1968 en su ciudad natal.

Por su parte, Alfonso Michel, quien nació el 14 de enero de 1897 en la capital de Colima, “provenía de una adinerada familia de terratenientes del occidente”,<sup>10</sup> propietaria de las opulentas haciendas: Humedades, San Bartolo, Los Amiales y El Llano. En 1909 se marchó a Guadalajara con sus cinco hermanos y su padre. Tras la muerte de su madre, se unieron a la familia tres medios hermanos más. Fueron criados por su abuela, una tía y una nana a la usanza tradicional:

Los Michel Martínez fueron desplazados del poder y de la iniciativa histórica, decapitados por el porfirismo; vivían en el exilio de la provincia, añorando la paz dorada y el progreso como divisas de otros tiempos en un sueño imposible, sin regreso a lo que fueron. Esta familia fue prototipo de las tribus liquidadas, aferradas a la aristocracia nostálgica, manejando anacronismos como una alternativa para vivir de los recuerdos aprisionados por el abuelo Ángel Martínez...<sup>11</sup>

Alfonso Michel fue un viajero incansable (Estados Unidos, Sudamérica, Italia, Alemania, Francia, España, Grecia y Egipto) gracias al apoyo económico recibido de su familia, en particular de su hermano Jorge (albacea de los negocios tras la muerte del padre), quien financió las eternas “vacaciones” del pintor atribuidas a la falta de aceptación de su homosexualidad, ya que de esta forma evitaban las burlas de los colimenses, situación considerada por Chávez Carrillo como un “exilio sexual”.<sup>12</sup> Estos peculiares aspectos dificultan el rastreo de los datos biográficos de quien también fue conocido como *Chopin*.<sup>13</sup>

Alfonso Michel compartió un taller con Agustín Lazo, conoció a Roberto Montenegro en Guadalajara y se integró con facilidad a los grupos artísticos

10. Debroise, *op. cit.*, p. 29.

11. Chávez Carrillo, *op. cit.*, p. 15.

12. Debroise, *op. cit.*, p. 12.

13. Resulta sorprendente la información obtenida sobre la situación de los homosexuales en Colima y Guadalajara, según relata Carlos Monsiváis en “De las variedades de la experiencia homoerótica”, introducción al libro de Guillermo Núñez Noriega. *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 18-19. “...y la práctica continúa hasta la década de 1960, son frecuentes en el país las *cuerdas* a las Islas Marías (los envíos de presos al penal en el Pacífico), y allí nunca faltan los homosexuales detenidos al azar. En 1932 llega la *cuerda* a Manzanillo y Michel también llamado El Chopín corre peligro”. O lo que relata Juan José Doñán acerca de la información proporcionada por el propio Chuchó Reyes: “a los homosexuales se les somete entonces a la ‘vergüenza pública’: salen de la Comisaría a las seis de la mañana, se les envía a la ciudad de México. Al verlos, los paseantes les gritan, los escupen y les arrojan objetos. Entre los que apoyan la expulsión, se hallan los integrantes del Bloque de Obreros de Artes Plásticas sección Jalisco”. Narración que responde a la acusación que se hizo al propio Chuchó Reyes de “invertido, corruptor de menores y organizador de saturnales”.

14. Debroise, *op. cit.*, p. 15.

promovidos por Jesús *Chucho* Reyes Ferreira.<sup>14</sup> Tuvo inclinaciones hacia el cine, pero no prosperaron.

Participó en pocas exposiciones colectivas o individuales: ciudad de México (1939, 1944, 1945, 1948, 1953 y 1957), Nueva York (1945) y Montparnasse (1950). En diversos momentos de su vida afirmó que dejaría de lado la pintura, pero nunca lo hizo. Murió en la ciudad de México en febrero de 1957 a los sesenta años.

*Las circunstancias en los momentos productivos*

15. Padrón Martinon, *op. cit.*, p. 23.

El arte en Canarias ha tenido diversos momentos: en la década de los cuarenta el nivel artístico era escaso a pesar de las bienales regionales y provinciales, “pues en ellas se exhibían manifestaciones que no traducían actualidad”.<sup>15</sup> Hasta el regreso de Plácido Fleitas de Barcelona a Gran Canaria, se propició la creación de una agrupación semejante a las que ya funcionaban en la Península: Academia Breve y Pórtico (1947) de Zaragoza, Dau-al-set (1948) de Barcelona, Escuela de Altamira (1949) de Santander. Fue en 1951 cuando inició Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC) que se manejó dentro de una “línea abierta de ruptura y renovación. Representaba la conexión del arte canario con el exterior, Barcelona, la ciudad más europea de España”.<sup>16</sup>

16. *Ibid.*, p. 24.

En este contexto en el que los jóvenes pintores buscaban su actualización, Antonio Padrón, recién llegado de Madrid, “pintaba y estudiaba el mundo circundante. Calladamente evaluaba las posibilidades del marco insular”.<sup>17</sup> Así lo había buscado años atrás la Escuela Luján Pérez de las Palmas (1917) al revalorizar el arte autóctono y extraer elementos de la tradición canaria prehispánica, dando como resultado el arte indigenista.<sup>18</sup> Esta tendencia, de clara influencia vanguardista, tuvo como exponentes principales al inicio del siglo a Picasso y Braque. Padrón, sin embargo, observó con detenimiento su entorno y se

17. *Ibid.*, p. 25.

18. *Idem.*

aplicó en su producción sin prejuicios, logrando un estilo muy personal que Felo Monzón definió como un “expresionista que aspira a contener el drama”.<sup>19</sup>

En cuanto a Alfonso Michel, resulta difícil ubicarlo en un contexto específico por sus continuos viajes. En 1919, “Chopín anunció a todo el mundo que dejaría Guadalajara; en Colima proclamó que viajaría a San Francisco, que un maestro famoso lo enseñaría a pintar, y en la hacienda, por la emoción, a la tribu no le dio tiempo de sentir que Chopín se largaba”.<sup>20</sup> No obstante, ante la total libertad, resultó imposible que se concentrara en el trabajo académico y se marchó a París, donde radicó diez años y padeció la crisis de la conclusión de la primera guerra:

La difícil adaptación de Michel a la vida parisina para dedicarse al arte le ocasionó un retraso para formarse pintor cabal, ya fuera por la apatía de sujetarse a un taller. Con el tiempo se fue asentando y descubrió cómo vivir alrededor de su vocación artística; buscó alojamiento en el barrio latino en la orilla izquierda del Sena y después en Montparnasse.<sup>21</sup>

En 1940 terminó la fiesta para Michel.<sup>22</sup> Venía de Europa lleno de vivencias artísticas. Los ciclos de los *fauves*, del cubismo, futurismo, simbolismo y expresionismo ya habían sido rebasados, no sin dejar sus influencias. Michel llegó a Colima, donde “se define como disidente, con un temperamento reflexivo que se inclinó al otro extremo del discurso ideológico”.<sup>23</sup>

En ambos casos, la vida cotidiana giraba en torno de una excesiva moralidad en Gáldar, por ejemplo, al concluir la guerra civil:

...la Semana Santa traía consigo el recogimiento. Desde muy temprano se suprimía el alumbrado eléctrico de la plaza, indicando a los paseantes el retorno a sus casas y el fin de la diversión. En Viernes Santo se impedía la circulación de vehículos por el pueblo. La norma de conducta no comprendía grandes diferencias entre niños y adultos.<sup>24</sup>

19. Felo Monzón. “El expresionismo y la pintura de Antonio Padrón”. *Diario de Las Palmas*, 9 de octubre de 1965. Cit. por Padrón Martinon, *op. cit.*, p. 6.

20. Chávez Carrillo, *op. cit.*, p. 63.

21. *Ibid.*, p. 67.

22. *Ibid.*, p. 128.

23. *Ibid.*, p. 129.

24. Padrón Martinon, *op. cit.*, p. 21.

25. Chávez Carrillo, *op. cit.*, p. 16.

En Guadalajara, Colima y otras zonas del país, varios destacados creadores tuvieron que marcharse a la ciudad de México ante la intolerancia. Alfonso Michel se exilió por la mentalidad estrecha de la gente:

El final fue un desprestigio de las partes. Pero ante todas esas condenaciones, Michel tuvo un comportamiento valiente, abierto, dio la cara. El hostigamiento sufrido en el tiempo de sus primeros trotes en Estados Unidos lo exilia; inteligentemente decide que el lugar apropiado está en Europa. Viaja a Francia, Italia, Alemania, a los países escandinavos y finalmente radica en París.<sup>25</sup>

Esta situación marcó no solo su vida, sino la de su familia.

### *Paralelismos compositivos*

Son diversos los paralelismos identificados en las obras de ambos artistas estudiados; por ejemplo, Alfonso Michel aborda la temática primitiva en *Holocausto* (s.f.) y *La furia de los dioses* (1954), al igual que Antonio Padrón en *Harimaguadas* (1961); *Veroles* (1964), donde “el pintor ha podido ver, en la cultura canaria prehispanica, a un pueblo original y organizado con unas costumbres sencillas”;<sup>26</sup> *Cuevas* (1964); *Molino guanche* (1967); *Mujeres con ídolos* (1961) y *Paisaje con cuevas* (1967), nos hablan de la presencia del mundo prehispanico. De acuerdo con Lázaro Santana, la “actitud primitivista” toca la obra de Antonio Padrón al esquematizar geoméricamente los símbolos; por ejemplo, al alargar el cuello de sus figuras que nos remite al ídolo de Tara aborígen. El mundo rural grancanario es la mayor influencia de Padrón.<sup>27</sup>

Otro de los aspectos recurrentes en la obra de Padrón es la presencia de elementos arquitectónicos esquematizados: incluye diminutos y lejanos caseríos en *Aguadoras* (1954), *Turroneras I* (1959), *La luchada* (1960), *Las tuneras* (1965), *Campesina* (1966) –véase imagen 1–, *Paisaje* (1967), *La lluvia* (1967), *La lluvia III* (1967) y *Niños buscando nidos* (1968). Mientras

26. Antonio M. González Rodríguez. “Antonio Padrón: de los *idola cavernae* a la experiencia profunda de la tierra”. *Antonio Padrón (y la cueva pintada)*. Bizcaia: Cabildo de Gran Canaria, 2006, p. 50.

27. Lázaro Santana. *Arte indigenista canario*. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1998, pp. 35-36.

que Alfonso Michel plasma elementos arquitectónicos (muros, columnas, arcadas, etc.) para enmarcar sus temas en *La carta* (1936), *Mujer con florero* (1945), *La novia* (1945), *La feria* (1945), *La sibila* (1945) –véase imagen 2–, *Mujer con manto blanco* (s.f.), *Naturaleza muerta* (1945), entre otras.

Un tema presente en Antonio Padrón es la brujería, que observamos en obras como *Santiguadoras* (1962) y *Brujas* (1962):

Padrón comenzó a interesarse por el tratamiento plástico de este tema a partir de 1961, y hasta el último año de su vida –1968– persistió en ese interés pintando numerosos cuadros que reflejan distintas ceremonias de exorcismo, protagonizadas por brujas, curanderas, etc.<sup>28</sup>

En cuanto a Michel: “La imaginación del mitómano era inagotable, las hermanas le contaron cuentos fabulosos; la nana, de nahuales, de la llorona, de brujería y de aparecidos, y los vaqueros y caporales cosas del diablo con cuernos y pezuñas”.<sup>29</sup> Desarrolló al menos dos obras que abordan el mundo mágico: *La sibila* y *Magia pura* (1955).

Otro punto a destacar es la semejanza estructural entre *Maternidad canaria* (1957) –véase imagen 3– de Padrón y *La pajarera* (1945) –véase imagen 4– de Michel, que se aprecia en la pose y gestualidad de ambas mujeres; la vestimenta, que corresponde al lugar de origen de cada uno los autores, así como en la inclusión de jaulas y aves.

Como enunciamos al inicio, llamó nuestra atención la conformación del entorno de la figura o tema principal de la composición; es decir, la suma de elementos simbólicos que dan sentido a la obra, como observamos por ejemplo de Padrón en *Mujer con jaula* (1967), *La quesera* (1964), *La tienda* (1966), *Campesina* (1966), *La trilla* (1967), *La luchada* (1960), *Turroneras*, etc., o el caso de Michel en *Ecos del mar* (1945), *La feria* (1945), *La novia* (1945), *Toritos* (1947), *Desnudo rosa con abanico* (1953), *La sibila* (1945) y *Cáliz*

28. Lázaro Santana. *Museo Antonio Padrón*. Las Palmas: Fables, 1977, p. 28.

29. Chávez Carrillo, *op. cit.*, p. 172.

30. Lupina Lara Cantú. "Alfonso Michel". En *Resumen. Pintores y pintura mexicana*. México, año 1, núm. 10, octubre de 1995, p. 9.

31. ([http://www.rinconesdelatlantico.com/num5/7\\_representacion.html](http://www.rinconesdelatlantico.com/num5/7_representacion.html)), 25 de agosto de 2011.

(1955). Si bien en la obra de Padrón el efecto se da mediante un evidente rechazo a la perspectiva y en la de Michel a partir de composiciones fantásticas llenas de imaginación.

### Conclusiones

Resulta difícil clasificar la obra de Michel debido a que desarrolló la mayoría de su obra en las dos últimas décadas de su vida (de otros momentos no se ha podido rastrear), por lo que no resulta posible establecer etapas, estilos o épocas.<sup>30</sup> No obstante, se identifica la influencia de Cézanne, Picasso, Chirico y Braque en obras como *Mujer con manto blanco* (s.f.), *La feria* (1945) y *Agonía* (1949), por citar algunos ejemplos. Hay una especie de miedo al vacío en su obra que lo lleva a fusionar sin fronteras sus experiencias en el extranjero y el fuerte arraigo a su tierra natal.

Por su parte, Padrón ha sido clasificado por algunos investigadores como seguidor de la escuela indigenista, cuya obra "original y de fuerte personalidad, se nutre del mundo rural; es pintura étnica, popular, y es un canto de amor a su tierra y a su gente preñado de humanidad".<sup>31</sup>

A pesar del localismo de sus temas, Antonio Padrón y Alfonso Michel crearon sus obras a partir de esquemas universales; es decir, que su producción fue comprendida y aceptada con facilidad fuera de sus ámbitos inmediatos.

Uno y otro recurren a anatomías geometrizadas, aunque en las obras de Padrón los personajes en su mayoría se expresan a partir de rostros romboidales; mientras que en las de Michel hay más variables, pues en ocasiones sus rasgos tienden al indigenismo mexicano y en otras, a Picasso y Braque, a quienes evoca –*Balustre et crâne* (1938) de Braque y *Naturaleza muerta* (1954 ca.) de Michel–. En cuanto a Picasso, en *Endymión y su farol* (1957) –véase imagen 5– de Michel y *La lluvia I* (1967) –véase imagen 6–, *La lluvia II* (1968), *La lluvia III* (1968), *Niño enfermo* (1968) y *Niños buscando*

*nidos* (1968), identificamos con claridad la estructura de los rostros picassianos de *El Guernica* (1937).

Así, en ambos casos se aprecian rasgos estilísticos modernos de influencia europea con una fuerte presencia de elementos localistas que sugieren una tendencia neocostumbrista, los pigmentos remiten a la tierra y las texturas rústicas se aplican cual si esculpieran en óleo sus temas, tendiendo así al expresionismo.

Se confirma la capacidad de adaptación de los dos autores a las corrientes más vanguardistas pero sin renunciar a elementos distintivos de sus identidades; es decir, que está presente tanto lo canario como lo colimense.

No podemos afirmar que Padrón o Michel fueran creadores de una escuela; de hecho, el valor de su propuesta radica en el logro de un estilo individual, en el cual convergen diversos elementos simbólicos de sus respectivas localidades. La añoranza por su terruño y sus tradiciones es evidente. La formación académica de Padrón, contra el casi autodidactismo de Michel, de quien sólo se sabe que “tomó algunas clases de pintura y trabajó en el estudio de varios pintores”,<sup>32</sup> es quizá una de las grandes diferencias. No obstante, se igualan en la pasión y calidad de su trabajo.

Esta fue una aproximación a diversas posibilidades de contrastar la obra de ambos autores, aunque deseáramos profundizar más en algunos aspectos de su vida e ilustrar con amplitud el texto. Para ampliar la visión acerca de sus obras pueden visitarse las páginas correspondientes en Internet. Imposible concluir sin agradecer la generosidad de Andrés Blaisten por responder a mis inquietudes; sobre todo, por abrir al público en general su extraordinaria colección de arte mexicano, labor invaluable para la investigación. También agradezco a César Ubierna, director del museo Antonio Padrón en Gáldar, por permitir la inclusión de las imágenes del pintor en este documento; así los lectores podrán identificar algunos de los elementos descritos.

32. Juan García Ponce. “Alfonso Michel”. Debroise, *op. cit.*, p. 132.



Imagen 1. Antonio Padrón. *Campesina*, 1966. Cesar Ubierna (coord.). *Escritos a Padrón. Segunda entrega*. Gáldar de Gran Canaria: El Cabildo de Gran Canaria-Casa Museo Antonio Padrón, 2007, p. 189.



Imagen 2. Alfonso Michel. *La sibila*, 1945, Colección Andrés Blaisten. Olivier Debrouse. *Alfonso Michel. El desconocido*. México: Conaculta-Era, 1992.



Imagen 3. Antonio Padrón. *Maternidad canaria*, 1957. Cesar Ubierna (coord.). *Escritos a Padrón. Segunda entrega*. Gáldar de Gran Canaria: El Cabildo de Gran Canaria-Casa Museo Antonio Padrón, 2007.



Imagen 4. Alfonso Michel. *La pajarera*, 1945, Colección Galería de Arte Mexicano. Olivier Debrouse. *Alfonso Michel. El desconocido*. México: Conaculta-Era, 1992.



Imagen 5. Alfonso Michel. *Endymión y su farol*, 1957, Colección Eugenia Rendón de Olazábal. Olivier Debroise. *Alfonso Michel. El desconocido*. México: Conaculta-Era, 1992, p. 80.



Imagen 6. Antonio Padrón. *La lluvia II*, 1968. Cesar Ubierna (coord.). *Escritos a Padrón. Segunda entrega*. Gáldar de Gran Canaria: El Cabildo de Gran Canaria-Casa Museo Antonio Padrón, 2007, p. 219.

---

# *La Alhambra y la Casa González Luna*

Ángel Melián García  
*Universidad de  
Las Palmas de Gran Canaria*

## *Naturaleza y arquitectura*

El punto donde concluye el itinerario planteado por Luis Barragán en la Casa González Luna se encuentra en el templete aislado que avanza sobre el jardín y que tiene su pie en una lámina de agua donde la arquitectura se refleja en otro plano, motivo cuya concepción se encuentra en determinadas arquitecturas de La Alhambra donde su referencia formal está en los dibujos de tema arquitectónico del libro *Los Jardines encantados* de Ferdinand Bac. Este templete-mirador y fuente es el símbolo de la lucidez y la sensibilidad que su autor otorga al diálogo entre la naturaleza y la arquitectura. La búsqueda de Barragán toma como punto de partida la sugerencia del arte nazarí que establece una continuidad entre naturaleza y arquitectura mediante suaves transiciones espaciales acompañadas por distintas intensidades de luz, consiguiendo que no exista un límite definido entre el jardín y la casa. Como enseña la arquitectura de La Alhambra, este es el modo de lograr que el hombre tome contacto directo con la naturaleza en plena armonía.

Barragán tiene conciencia que la arquitectura, además de la elaboración espacial y plástica que dirige la atención hacia las formas concretas del edificio

1. Nos referimos al proyecto original de Barragán y no a la obra resultante de la ampliación hecha por Ignacio Díaz Morales a finales de la década de los treinta del siglo pasado.

2. Antonio Riggen. *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000 (Biblioteca de Arquitectura), p. 61.

y sus espacios interiores, nos muestra su capacidad para hacernos redescubrir la naturaleza, de acentuar su percepción consciente. En la obra del arquitecto tapatío, cada decisión formal, además de atender a otras diversas razones, quiere presentarse como un estímulo capaz de provocar la intensidad de los sentidos a partir de la percepción visual. A pesar de su condición inicial, la Casa González Luna<sup>1</sup> es una obra clave en cualquier acercamiento que se haga a su modo de pensar la arquitectura (véanse imágenes 1 y 2).

### *Viaje al Mediterráneo*

A finales de 1924, Luis Barragán inició un largo viaje de iniciación a la educación artística por algunos países mediterráneos europeos: España, Francia, Italia y Grecia. Se trató realmente de un viaje de estudio o trabajo y aunque no conocemos apuntes, dibujos, notas, cartas o fotografías de ese itinerario, en él se hace presente por medio del *mirar* algo que puede considerarse estrechamente vinculado con el acto de proyectar: cómo la realidad se hace presente en los sentidos y más allá en la conciencia de Barragán; “es esencial al arquitecto saber ver: quiero decir, ver de manera que no se sobreponga el análisis puramente racional”.<sup>2</sup> El recorrer el *primer viaje* –o los viajes– de Barragán es una defensa de un modo de imaginar el proyecto de arquitectura.

Una fotografía es testigo de su visita al Generalife. La instantánea lo sitúa en el pórtico de cinco vanos del Patio de la Acequia, antes de entrar a la Sala Regia, preludio de la magnífica vista encuadrada de la ciudad de Granada. A Barragán se le llenan los ojos del espléndido patio árabe, de gran tradición en Andalucía, con una disposición eminentemente longitudinal condicionada por la topografía del lugar en el que se instala, pero manteniendo la estructura de su organización tanto desde el punto de vista conceptual como de su concepción perspectiva que remite a su origen persa y potenciada por la presencia de la Acequia

Real, que llevaba el agua al resto de los huertos y posteriormente a La Alhambra (véase imagen 3).

En esa foto se superponen las cosas que le interesaron toda la vida: belleza, inspiración, embrujo, magia, encantamiento, serenidad, silencio, intimidad, emoción y asombro; los mismos términos usados en el discurso del Premio Priztker en 1980. No obstante, alentado por la experiencia como visitante toma conciencia de la función de tránsito adquirida por el patio proyectando la dimensión temporal del recorrido, percibiendo la continuidad entre naturaleza y arquitectura; del agua como símbolo de espiritualidad que potencia la visión en perspectiva pero, sobre todo, crea la imagen reflejada como representación de los dos mundos simétricos de la tradición persa, el *mundo de arriba* y el *mundo de abajo*, percibida de manera estática contenida en una alberca o dinámica discurriendo por canales, que refresca el ambiente y produce sonido; de las gradaciones de la luz y la temperatura en la secuencia de los espacios; el juego del acceso a los patios que mediante su posición en los ángulos nos enseñan a mirar este espacio cerrado acentuando nuestra percepción de él; la red de perspectivas interiores en la concepción de los espacios, creando un continuo de encuadres que enmarcan la actividad de la relación del visitante con la arquitectura, estableciendo distintos ritmos en el recorrido, cambios de escala o intensas secuencias de luz. En definitiva una arquitectura que implica y compromete directamente al visitante, invitándole a una experiencia visual, sensitiva e intelectual desarrollada en el tiempo y en el espacio.

Su estancia en París coincide con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas en 1925, que dedica una sección al arte del jardín. En plena polémica entre los defensores y los detractores del uso de sistemas artificiales en sustitución de los naturales en el espacio del jardín, Barragán descubre la obra de Ferdinand Bac, dibujante y escritor aficionado al diseño de jardines, cuyo pensamiento se orientaba hacia un revisionismo ecléctico de las raíces

mediterráneas del jardín. En su obra escrita y dibujada *Los jardines encantados* y *Les Colombier*, Barragán encuentra un ideario simbólico con el que puede proyectar las enseñanzas recibidas de la arquitectura de La Alhambra:

El sentido que le dio Bac a los jardines y a otros elementos que los componían, nos abrió la confianza ilimitada en nuestro espíritu, en nuestra sensibilidad, en nuestros materiales mexicanos. Su tecnología y las formas geométricas de su estructura nos dieron una base para independizarnos de las corrientes europeas, entonces muy en boga en Distrito Federal ... Bac nos contagió de algo que siempre había presidido la vida regional: jardines, fuentes, patios, y estimuló nuestra fantasía para tratar de hacer rincones de vida espiritual donde la poesía presidiera la composición y el lenguaje arquitectónico de los jardines.<sup>3</sup>

### *La Alhambra*

Willian Curtis se refiere a las sorprendentes cualidades del gran monumento nazarí y cómo representan una gran lección para los arquitectos modernos entre los que incluye a Luis Barragán. Atendiendo a la obra del arquitecto mexicano, Curtis indica que ésta supone una plasmación, entre otros, de los principios básicos de La Alhambra: “Las casas y los jardines que Barragán construyó en la capital mexicana funden las formas abstractas inspiradas por Mies van der Rohe y la pintura moderna con patios, canales y cascadas fuertemente influidas por el espíritu de La Alhambra”. Cuando describe las cualidades de La Alhambra parece estar hablando también del espíritu de la obra de Barragán:

[La Alhambra] funde arquitectura y el arte del paisaje y transforma el regadío en un arte de las superficies del agua, de los canales y las fuentes: integra magistralmente espacios abiertos, terrazas, pabellones y estanques. Es como un laberinto de patios, caminos serpenteantes y ejes sutiles a la vez que nos enseña cómo controlar la temperatura o las corrientes de aire, cómo filtrar la luz y enmarcar las vistas al exterior.<sup>4</sup>

3. Enrique Ayala y José María Buendía. “De ideas e ideales con Ignacio Díaz Morales”. *Textos sobre Ignacio Díaz Morales: del espacio expresivo en la arquitectura*. México: UAM, 1994 (Libros de la Telaraña, 5), pp. 33-34.

4. Willian Curtis. “Una meditación sobre La Alhambra”. *La Alhambra, una lección de arquitectura* (<http://www.laopiniondegranada.es/cultura/2009/05/06/cultura-alhambra-leccion-arquitectura/123759.html>), 6 de mayo del 2009.

Barragán enseña su capacidad para realizar una lectura crítica de La Alhambra al plantear la casa González Luna como una paráfrasis de la arquitectura nazarí, tomada como claro punto de referencia. Es precisamente este vínculo el que permite acercarse a la comprensión de algunos temas que aparecen en el edificio de Guadalajara. No es difícil comprobar la presencia implícita de determinados espacios de La Alhambra: el Patio de Comares, la Sala de Embajadores, el Patio de Los Leones y el Patio de los Mirtos; y del Generalife: el Patio de La Acequia. Incluso las formas provenientes del repertorio formal de Bac y su relación con el recorrido mantienen, por lo menos, la persistencia de ciertos motivos compositivos que actúan de manera semejante.

El análisis de ambas obras permite apreciar ciertas influencias que el arquitecto tapatío recoge de los arquitectos constructores de la ciudadela islámica, cuestiones que pasarán a formar parte, desde ese momento, del *corpus* conceptual de su obra. Dicha influencia se mantendrá de manera constante en su trabajo, e incluso se acentuará con los años, contribuyendo de forma decisiva a ese modo tan personal de concebir el hecho arquitectónico. Desde el inicio de su actividad profesional, si exceptuamos su etapa “comercial” en la ciudad de México, la manera de abordar el proyecto de un edificio depende sustancialmente del estímulo que le proporciona el vínculo entre naturaleza y arquitectura. La atención al establecimiento de la relación entre el jardín y la casa será una cuestión prioritaria en Barragán, tanto en la concepción como en la prefiguración de la forma. La casa González Luna puede ser interpretada, por tanto, como un manifiesto de La Alhambra que Barragán realiza en la ciudad de Guadalajara cuando aún no contaba con treinta años de edad. Una manera de plasmar las formulaciones intuitivas y sentidas tanto por él como por Rafael Urzúa e Ignacio Díaz Morales, y luego decantadas, desarrolladas y puestas al día a lo largo de cuatro décadas de obstinada e imaginativa aplicación.

Si recurrimos al análisis de La Alhambra vemos cómo se constituye en una referencia tanto en el origen de una determinada concepción en Barragán como el desarrollo de las ideas presentes en los edificios iniciales, como la Casa González Luna o la Casa Aguilar, y su transformación o sus variaciones a lo largo de su itinerario personal. Las obras de su última etapa, su casa-estudio en Tacubaya o la Casa Gilardi, nos permiten contemplar la influencia de la Casa González Luna, edificio canónico de la idea de naturaleza y arquitectura, en aquellas cuestiones que afirman la persistencia de una concepción mantenida de manera obstinada y continua por su autor desde finales de la década de los años veinte del siglo pasado, así como las enormes posibilidades de su imaginativo desarrollo plástico.

Si analizamos la experiencia del visitante que transita por el Palacio de Comares en La Alhambra, descubrimos la manera en que esta arquitectura nos induce a percibir el espacio y a recorrerlo mediante un ámbito definido y estable, centrando el interés en las partes más simbólicas y representativas donde se quiere que dirijamos nuestra visión y nuestros pasos. La experiencia que propone esta arquitectura busca la conciencia de estos ámbitos y su redescubrimiento por el modo en que se produce el tránsito entre espacios de diferente carácter por medio del juego de la luz que desde la máxima intensidad hasta la penumbra se va adecuando en paralelo al progreso del recorrido. Si nos situamos en el lado sur del patio mirando hacia el norte se perciben diferentes gradaciones en su intensidad, pasando a verse disminuida, en un primer momento, en el pórtico de entrada cuyos arcos decorados la tamizan y filtran. Si nos adentramos en el interior de la torre aparece ante nuestra vista la Sala de la Barca con una iluminación distinta, en grado menor que la del pórtico, terminando prácticamente en la penumbra del Salón de Embajadores, el espacio más representativo del conjunto que apenas recibe una luz alta por medio de unas pequeñas ventanas y donde culmina el recorrido.

Las diferentes unidades arquitectónicas del palacio (patio, pórtico, sala y Salón de Embajadores) quedan armónicamente relacionadas entre sí por medio de las proporciones de los espacios y la luz.

En la Casa González Luna, Barragán construye este mismo tipo de continuidad espacial. La intensidad de la luz del jardín que limita con la calle queda matizada en el pórtico de entrada donde los arcos de medio punto rebajan su intensidad. En el vestíbulo la luz alta que se recibe sobre el pórtico queda a nuestra espalda cuando entramos en la sala de recepción de las visitas, punto de llegada en esta analogía pero también parte del recorrido hasta el jardín. Esta sala es el equivalente simbólico de la Sala de Embajadores del Palacio de Comares, ambos espacios están caracterizados por su función representativa donde la penumbra difumina el perfil del personaje que la habita envolviendo de misterio su presencia. La luz cenital actúa matizando en cada época del año, los colores, la decoración del edificio y sus volúmenes, provocando variaciones cromáticas diferentes en cada estación. De esta forma, la luz se convierte en medio de unión de las diferentes estructuras y por tanto debemos entenderla como un elemento arquitectónico en sí misma (véanse imágenes 4-7).

### *El paseo arquitectónico*

La noción de movimiento quedará incorporada en su modo de hacer a la de espacio desde esta obra temprana, y seguirá manteniéndose una preocupación constante a lo largo de su obra el cómo traducir los movimientos de la circulación en formas de arquitectura. Esta manera de entenderla –en tanto que experiencia del desplazamiento, como recorrido– incorpora la noción de tiempo. El tiempo se vincula con el espacio y su observación. El concepto de *paseo arquitectónico* se convierte en razón fundamental de la arquitectura, ya que el discurrir por sus formas trata de emocionar al observador que realiza el recorrido.

Toda la arquitectura de la Casa González Luna incita al desplazamiento, a discurrir por sus espacios canalizados, por los senderos sugeridos. Recorrerla hasta el jardín supone ir encontrándose en una serie de episodios que modifican o activan nuestra percepción de los espacios mediante estrategias relacionadas, principalmente con la visión, las directrices del recorrido, el tiempo y la luz. Por medio de las dimensiones de los recintos, el tipo de puertas, el carácter de la luz, Barragán consigue transformar que una sucesión de frontalidades ordenadas mediante vanos característicos de espacios en el que se habita o permanece a lo largo de un eje, sean puertas que sirven para deambular o recorrer. De la manera de recorrer y percibir los espacios de La Alhambra, Barragán no solamente determina cómo se deambula por el interior de la Casa González Luna, sino el modo por el cual se establece la unidad de la obra de arquitectura respecto de sí misma y su relación con el exterior.

El nuevo modo de entender el espacio está basado en el desplazamiento de un observador en la arquitectura, es decir, que atiende de manera prioritaria al modo en que se percibe visualmente dicho espacio. El movimiento aparece, por lo tanto, como parámetro para su estructuración. La idea de recorrido se convierte en la cuestión central, ya que este recorrido, al plantear la estrategia que guía al observador, le permite ir descubriendo la naturaleza de la arquitectura, el juego del espacio y la luz que allí se despliega. Como en La Alhambra, Barragán separa radicalmente el espacio de la experiencia estética, de la sensación plástica emotiva, del espacio en el que tiene lugar la experiencia funcional, el desarrollo de los hábitos cotidianos.

Curiosamente, Barragán y Le Corbusier intuyen al mismo tiempo y por distintos caminos, la Casa González Luna (1928-1930) y la Villa Saboye (1928-1931), lo que induce la arquitectura árabe en relación con el recorrido. Ambos entienden el recorrido no como una sucesión de vanos sino como una relación espacio-temporal de longitudinales que vinculan lo cercano y

lo lejano, el interior con el exterior. En ambas obras la percepción está ligada al movimiento del cuerpo en el recorrido construido por la arquitectura. Barragán al describir una experiencia sensitiva que tuvo en La Alhambra en relación con el proyecto del Pedregal parece estar describiendo el movimiento por el “espacio cerrado” del recorrido por la Casa González Luna, y en ella sus obras más significativas, en su encuentro con el jardín:

Tan inesperado hallazgo de esos valles me produjo un sentimiento similar al que tuve cuando, caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada más que el universo entero.<sup>5</sup>

Al respecto, Le Corbusier sería más explícito en la obra de Poissy:

La arquitectura árabe nos da una lección preciosa. Se la aprecia al andar, a pie; andando, moviéndose, es como uno ver el orden arquitectónico desarrollarse. Es un principio contrario a la arquitectura barroca, que se concibe sobre el papel, en torno a un punto teórico fijo. Yo prefiero la lección de la arquitectura árabe.<sup>6</sup>

Barragán y Le Corbusier toman conciencia que la arquitectura se proyecta desde el recorrido y no desde la permanencia, lo que implica también un nuevo modo de entender la unidad de la obra de arquitectura. En este sentido, el salón de la Casa González Luna, lugar de encuentro entre el recorrido a lo largo y el recorrido a lo alto, se relaciona con el pabellón de la arquitectura contemporánea porque es interpretado por Barragán como una tregua entre el ensimismamiento del espacio del salón y la contemplación del recorrido como expresión de la libertad de habitar.<sup>7</sup>

5. Antonio Riggen. *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000 (Biblioteca de Arquitectura), p. 60.

6. Le Corbusier y William Boesiger (ed.). *Oeuvre complète*. Vol. 2. Basilea: Birkhäuser, 1929-1934, p. 24.

7. Las ideas contenidas en este párrafo son debidas al artículo de Tomas Browne. “Tiempo: cuerpo y memoria, salones y recorridos”. *ARQ*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 59, marzo de 2005, pp. 11-13.

### *El paraíso*

Barragán elabora el recorrido por la Casa González Luna como un *espacio cerrado*, vinculado con el exterior por medio solamente de luz cenital, cuyo objetivo es el encuentro con el jardín. Esta secuencia de espacios que canaliza el recorrido es análogo al concepto de *espacio cerrado* del jardín islámico, representado en este caso por los patios de La Alhambra, y su ascendente el jardín persa, del que recibe su nombre en avéstico, *pairi-daeza*, que se divulgó en la mitología judeo-cristiana con el nombre del *paraíso*, el Jardín del Edén.

Durante toda su vida, Barragán buscó y encontró en este mundo de emociones el sentido de la arquitectura. El objetivo esencial de la arquitectura de Barragán es el de la búsqueda de la armonía, del cuerpo y del alma, mediante unas reglas de concepción que tienen la intención de sublimar, en términos de función y emoción, todo aquello que podía ofrecer el jardín y la casa, ser esencialmente un *paraíso en la tierra*.



Imagen 1. Luis Barragán, proyección exterior de la Casa González Luna. *Barragán. Obra completa*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2003, p. 46.



Imagen 2. Luis Barragán, templete-mirador y fuente de la Casa González Luna. Daniele Pauly. *Barragán. Space and shadow, Walls and Color*. Basilea: Birkhauser, 2002, p. 63.



Imagen 3. Luis Barragán en el Patio de la Acequia del Generalife. Daniele Pauly. *Barragán. Space and shadow, Walls and Color*. Basilea: Birkhauser, 2002, p. 48.



Imagen 4. Luis Barragán, proyección interior de la sala de la Casa González Luna desde el vestíbulo.  
*Luis Barragán*. México: Reverte Ediciones, 1996, p. 59.

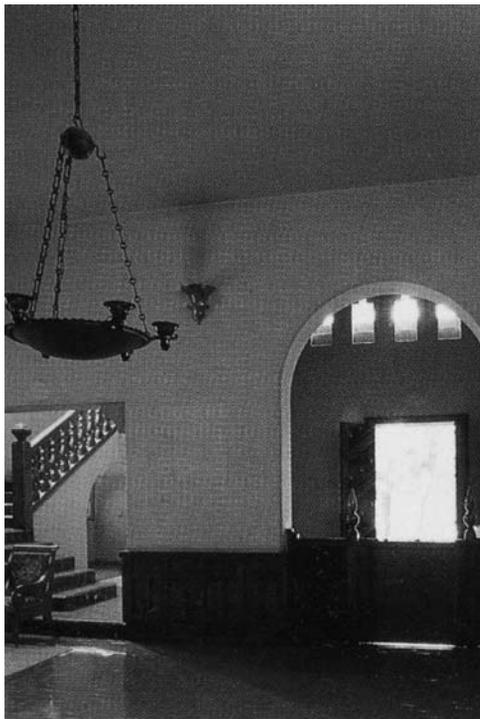


Imagen 5. Proyección del vestíbulo de la Casa González Luna desde la sala.  
Antonio Riggen Martínez. *Luis Barragán*. 1902-1988. Milán: Electa, 1996, p. 43.



Imagen 6. Luis Barragán, proyección interior de la sala de la Casa González Luna. Antonio Riggen Martínez.  
*Luis Barragán*. 1902-1988. Milán: Electa, 1966, p. 43.



Imagen 7. Luis Barragán, proyección del corredor de la Casa González Luna.  
Daniele Pauly. *Barragán. Space and shadow, Walls and Color*.  
Basilea: Birkhauser, 2002, p. 70.

---

## *El regionalismo de los racionalistas*

Enrique Solana Suárez  
*Universidad de  
Las Palmas de Gran Canaria*

Es común tratar de encuadrar las actividades humanas en registros que permitan conocer de manera rápida el contexto donde se enmarcan los actores de aquéllas. En arquitectura lo hacemos según ubicación temporal, elementos morfológicos, manera de organización de los programas o la tecnología empleada, estilo y otros items que podamos incorporar para la coherente definición del desarrollo de las conceptualizaciones que se propongan, ya sean innovadoras o sencillamente sujetas a la forma de hacer aprobada y reconocida socialmente. Cuando aquella actividad es reiterativa en un mismo autor tendemos a su universalización como elemento definidor de su perfil y trabajo.

Partimos para esta reflexión del convencimiento que la arquitectura ha de ser analizada e interpretada desde una doble perspectiva: disciplinar y de autoría, ya que parece evidente el papel de lo subjetivo en procesos de conformación del diseño arquitectónico, de tal forma que es muy improbable encontrar dos propuestas para un mismo lugar, programa y tecnología que sean coincidentes en el resultado final. Esto no quita que existan decisiones propias de lo disciplinar que necesariamente sean coincidentes, pero parece quedar siempre de manifiesto cómo las obras van impregnadas de las preocupaciones e inquietudes u obsesiones de cada autor, al tiempo que su nivel de experimentación

profesional varía dependiendo del momento vital de cada uno.

De la misma manera que se produce una asimilación disyuntiva en la cultura, donde los criterios internacionales son filtrados y acomodados a las condiciones de cada contexto, este asunto se manifiesta de manera evidente en el arte y la arquitectura. Este tipo de fenómenos pueden percibirse a una escala menor en los procesos propios de cada autor. Es el concepto general que aplicamos justificando nuestra mencionada convicción en la necesidad de interpretación de la obra de arte, considerando la dualidad *obra* y *autor*, donde aquella se constituye en el encuentro público con la sociedad y la cultura de la intimidad artística de su ejecutor.

Comprobar en dos autores con una actividad profesional diferenciada en lo que significa de proyección social y cultural, en principio pudiera parecer inconveniente en términos científicos, sin embargo, si lo que pretendemos es constatar y verificar la mencionada asimilación en autores con un diferencial contextual importante, podría aportarse una evidencia que nos invite a considerar la posibilidad de universalización del fenómeno que se reproduce, a medida que vayan sumándose otros estudios en esta dirección; al tiempo de constatar que el reconocimiento profesional pertenece con más fuerza a las condiciones de oportunidad que realmente a las actitudes y aptitudes en el oficio que pudieran ser similares, incluso con biografías paralelas.

Esto no se establece en demérito de cada uno de los autores, puesto que su capacidad innovadora y propositiva está fuera de duda; no obstante, son otros dos elementos, el reconocimiento del gremio y la coyuntura cultural de cada uno, los que sumados al primero, vuelven determinante la consideración final de los autores. Justamente Csikszentmihalyi<sup>1</sup> vincula este triángulo definido con el concepto de genio, donde individuo, ámbito y campo son los tres pilares que determinan la genialidad de un autor. Este es el

1. Cfr. Mihaly Csikszentmihalyi. *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

individuo que somete su obra al contexto profesional, el campo, para finalmente ser evaluado por los jueces profesionales que determinan su valía y graduación.

Es un reto establecer esta relación entre Canarias, España, y Jalisco, México, por medio de dos arquitectos significativos en cada uno de esos contextos sociales y culturales, y en particular, analizando el fenómeno descrito con la intención de encontrar paralelismos y diferencias que confluyan en la misma situación definida. Para Jalisco, como no podía ser de otra forma, se ha elegido uno de sus principales arquitectos del siglo xx, Luis Barragán Morfín, reconocido con el premio Pritzker de Arquitectura en 1980.

Para Canarias se ha elegido también a uno de sus principales arquitectos del xx, Miguel Martín-Fernández de la Torre, contemporáneo del anterior pero con una proyección más local que internacional; no obstante, este arquitecto tiene su obra registrada en el catálogo del Docomomo (Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno) cuya creación se remonta a 1988.

Este es el caso de los arquitectos que ahora se busca superponer como ejemplos de lo que ha venido exponiéndose.

La aparente distancia existente entre ambos no debiera ser limitante para tratar de comprobar el fenómeno descrito, pues como se verá, existen analogías que nos permitirán tener una visión más completa de la situación propuesta, como asunto que se reproduce más allá de la escala profesional, país de ubicación o cultura que lo sustenta.

Lo que se pretende comprobar en ambos casos es cómo se manifiesta el proceso de ruralización de lo urbano,<sup>2</sup> cuáles son las similitudes y cuáles las diferencias. En ningún momento se pretende establecer analogías forzadas, se respeta el lugar y la escala que cada uno representa en la historia de la arquitectura y la cultura de sus correspondientes países. En cualquier caso, verificar que independientemente del contexto o la escala de intervención de los arquitectos existe

2. Cfr. Enrique Solana Suárez. "La arquitectura de la ciudad de Las Palmas en la década de los cincuenta". *De la crisis nacional a la crisis de la modernidad*. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

una fuerte carga de regionalismos en las posiciones de éstos frente al diseño de sus propuestas, incluso siendo personajes comprometidos con la modernidad y catalogados como arquitectos racionalistas.

El contenido de este artículo tiene evidentes limitaciones en razón de su extensión, pero posee el interés de centrar el aspecto antes descrito en sus asuntos más definitorios, configurándose como un fenómeno que puede considerarse internacional desmitificando el exceso de etiquetas que suelen realizarse alrededor de los arquitectos, tratando de vindicar un plano ajustado de su realidad.

Presentar aspectos biográficos sobre Barragán en una publicación de *Estudios Jaliscienses* sería, además de una temeridad de mi parte, algo totalmente innecesario, en tanto que estudiosos e investigadores mexicanos han desarrollado abundantes trabajos al respecto que serán siempre guías para su conocimiento, a los que suman la profusión de documentos internacionales que se han producido respecto del mismo. No obstante, es necesario poner énfasis en aspectos de su biografía personal y profesional que permitan establecer puentes entre ambos autores y el fenómeno descrito.

Esta explicación biográfica se hace necesaria en el caso del arquitecto Miguel Martín-Fernández de la Torre, que aunque cuenta, como ya se mencionó, con obra seleccionada en el Docomomo ibérico, fue un arquitecto de carácter local que realizó su actividad principal en las Islas Canarias, España. Este arquitecto nacido en Gran Canaria en 1894, era ocho años mayor que Barragán, pero coincidieron en el ejercicio profesional en la década de los veinte. Martín-Fernández se desplazó a Madrid donde obtuvo el título de arquitecto en 1920. Trabajó durante los últimos años de formación en el estudio madrileño del arquitecto vasco Secundino Zuazo, para posteriormente abrir en dicha ciudad un estudio propio durante dos años, hasta su traslado a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1922.

En ambos casos coincidió la distancia territorial con Europa; en uno de ellos por su condición americana y en el otro por la posición de Canarias distante geográficamente respecto de los territorios continentales europeos. Las condiciones de traslado en nada se asemejan a las actuales, por lo que un plan de viaje de esa envergadura requería de un condicionamiento personal mental y económico que intervenía necesariamente en los procesos de maduración propios, a lo que se añadían los tiempos de soledad en lugares desconocidos sin la seguridad del propio hogar y la incapacidad de conocer lo que aconteciera al día siguiente.

Ello desencadenó en pensamientos creativos diferentes, junto con la reorganización de prioridades personales y profesionales, así como en la pérdida de prejuicios limitadores de la propia actividad. El viaje supone en sí mismo un crecimiento que añade por la experiencia todo un abanico de inquietudes y apreciaciones que pudieran ser novedosas respecto de la forma anterior de actuación. Si esto se produce en individuos de naturaleza innovadora como son ambos casos, el efecto multiplicador se dispara. Es evidente que esta opción requiere de recursos propios para el sustento de las necesidades de estos desplazamientos, por lo que se añadirán las capacidades financieras a las competencias intelectuales.

Tanto Miguel Martín-Fernández como Luis Barragán tenían un alto interés por la cultura y la plástica contemporánea. En el caso de Barragán es notoria la influencia del contexto de Guadalajara, Jalisco, donde se desencadena una importante actividad entre pintores, músicos, arquitectos, pensadores, entre otros. Un contexto similar se produce en Canarias y en particular en Gran Canaria, donde es conocida la importante actividad de grupos artísticos, escritores, escultores, pintores; recordemos que de ahí era el reconocido Benito Pérez Galdós.

Por ello, es preciso entender que ambos, pertenecientes a familias acomodadas, gozaban de la cercanía de personas cultivadas del propio contexto. Esta

misma condición será la que permita desplazamientos que relativicen la vida provinciana, al tiempo que su añoranza implanta la semilla de lo propio. Esta tensión jugó en estos arquitectos un papel importante. Por una parte, eran hijos de su tiempo, interesados y entregados al crecimiento intelectual, situados en lugares próximos a las vanguardias artísticas y técnicas en su campo, y por otro, el reconocimiento de los valores que históricamente fueron acumulados en sus culturas, dándoles un nuevo giro que permitiera su actualización y adaptación formal a lo contemporáneo.

Es cierto que Martín-Fernández en Canarias se movía marcado por las consecuencias de una fratricida guerra civil que ponía en valor los elementos tradicionales y vernáculos en la búsqueda de identidad representativa del nuevo régimen impuesto. Sin embargo, en años anteriores, este arquitecto junto con su hermano pintor Néstor, se plantearon una estrategia de carácter económico que llevaría a un mayor crecimiento de ingresos en las islas a partir del desarrollo del turismo. Ésta consistía en enfatizar lo vernáculo mediante el formalismo en la arquitectura, de tal forma que la ciudad adquiriera cierto aspecto pintoresco, atractivo para quien no conociera su origen.

Este tipo de actuaciones tuvieron en Canarias gran aceptación por la nueva burguesía que tenía el control de la sociedad a finales de la guerra. No obstante, años antes, otro tipo de burguesía de perfil más liberal había aceptado de buena gana la propuesta racionalista que este arquitecto protagonizó como autor en los años veinte y que no sería recuperado como lenguaje hasta mediados de los años cincuenta del siglo xx. En el caso de las propuestas de Barragán, parecen más ancladas en la profunda tradición del medio rural de Jalisco que en una posición marcada por un forzado nacionalismo.

Es indudable que la posición reflexiva de ambos arquitectos se ubicaba en lo racionalista, en el estilo internacional, en la búsqueda de la relación eficaz entre el programa, la forma y los aspectos técnicos.

3. Cfr. Sebastián López García. *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1998*. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 182.

La construcción artesanal,<sup>3</sup> la escasa prefabricación de los elementos utilizados y el deseo de conseguir una imagen final entramada dentro del contexto cultural en que se desarrolla, al parecer genera un producto de elevada calidad, pero eso se hace posible por la competencia profesional de los arquitectos. No obstante lo anterior, esta posición, bien ejercida, genera una dañina consecuencia histórica consistente en desvirtuar el verdadero pasado y crear una falsa tradición que generalmente se asimila con gran facilidad.

Este regionalismo al que nos referimos en la arquitectura que realizan tanto Barragán como Martín-Fernández, es una combinación de elementos que proceden, unos de la tradición académica de la arquitectura y otros de una arquitectura más popularizada, basados en la razón como lógica funcional, constructiva e incluso estética. El origen se encontraba en lugares diferentes en ambos arquitectos; en el caso del canario, su interés por lo vernáculo estaba muy apoyado por la mencionada estrategia comercial que independientemente de buscar la exaltación de los valores regionales, perseguía fines de carácter económico.

Miguel Martín-Fernández fue un arquitecto que por la calidad de su producción reunió las condiciones necesarias como para ser considerado entre los arquitectos de mayor interés que desarrollaron su ejercicio profesional en Canarias durante el siglo xx. Este arquitecto ha sido considerado localmente como el paradigma de la arquitectura racionalista en Canarias; sin embargo, el análisis de su obra no desprende este exclusivo resultado. Fueron la presión ideológica en España desde el Estado y el ingenuo planeamiento comercial, los que dieron como resultado una arquitectura que se movía entre lo académico y lo vernáculo.

En el caso de Barragán no parece que haya existido la presión ideológica ni un deseo de alcanzar niveles de lo pintoresco en la ciudad; quizá haya tenido más que ver con la búsqueda de calidades ambientales y

espaciales en la arquitectura que se enraizaron en cierta medida en los años vividos durante la adolescencia en la hacienda familiar de Corrales, en las inmediaciones de Mazamitla, lugar con un fuerte componente vernáculo. La que podría denominarse su primera etapa como arquitecto en Guadalajara, lo enmarcó en un repertorio formal que sería mezcla de arquitectura colonial, popular y rural, combinados con elementos de arquitectura mediterránea.

Sería interesante desgranar los periodos de trabajo de cada uno de estos arquitectos haciendo un análisis comparado de los resultados de sus oficios referidos a las fechas en que se producen; en esta ocasión es una línea que se queda abierta ya que no es el objeto de estudio del presente trabajo, no obstante permitiría determinar causas diferentes por las que los regionalismos hacen aparición en arquitectos de aparente posición de compromiso con lo contemporáneo. En una visión panorámica puede verse que los tiempos de las arquitecturas de estos dos personajes son diferentes: mientras el español estaba realizando principalmente racionalismo, el mexicano trabajaba en lo vernáculo.

Cuando Barragán se trasladó a la ciudad de México en 1936, en España se produjo una sublevación militar de carácter fascista que forzaría la cultura española a someterse a unos paradigmas formales ideologizados y, en muchos casos, fabricados. Fue en ese momento cuando Martín-Fernández se volvió más profuso en sus perfiles regionalistas, en lo que podríamos llamar una actitud acrítica o de supervivencia profesional. Los niveles de presión fueron tales que en ocasiones los propios servicios municipales de licencia eran los que obligaban a los arquitectos a enmascarar su arquitectura mediante el uso de elementos supuestamente contenidos en la tradición nacional o regional.

Esto último establece una notable diferencia entre los comportamientos regionalistas de Martín-Fernández y Barragán, si se considera que ambos arquitectos obtuvieron sus títulos profesionales en fechas cercanas, Martín-Fernández en 1920 y Barragán en 1923,

habiendo nacido el primero en 1894, algo mayor que el segundo, de 1902. Mientras que Barragán se sumergió en ello durante sus primeros pasos profesionales, lo que habla de una experiencia limitada y por tanto, en la búsqueda formal de su memoria, Martín lo hacía en un periodo de mayor madurez que nos aleja de pensar que su obra era producto de una inquietud personal de compromiso con lo regional.

Si a lo anterior añadimos que ello se mezcló con la búsqueda de lo pintoresco en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, todavía nos alejamos más de las causas primeras de esa actitud profesional. La arquitectura de Martín-Fernández y Barragán tienen coincidencias conceptuales en la escala de lo doméstico; por asimilación en el caso de Barragán, consideramos que su posición regionalista contribuyó con principios a la construcción de su arquitectura racionalista. Partió de un inicio profesional regionalista que fue transformándose por un proceso de madurez en una arquitectura personalizada que vendríamos a enmarcar en lo que consideramos internacionalmente racionalismo. Su regionalismo impregnó al racionalismo.

Por el contrario, podemos afirmar que la arquitectura de Martín-Fernández procedió a la inversa; superado el inicial academicismo, en algunos casos con apariencias regionalistas, pero entroncado en la tradición nórdica española y que procedía de un debate que arrancó desde su etapa formativa, apreciándose en sus primeras obras un lenguaje regionalista donde lo vernáculo se entiende como identidad de propuestas ajenas al contexto de Canarias. Pasó posteriormente a un compromiso formal, y podríamos decir también radical, con el racionalismo del siglo XX; no obstante, fue en su etapa media de madurez cuando adoptó con mayor fuerza las formas regionalistas como consecuencia de las coyunturas sociales que vivía. Podríamos afirmar que en sentido contrario a lo que se produjo en Barragán, fue el racionalismo, en este caso, lo que impregnó a su regionalismo de finales de los años treinta.

Esta tensión entre racionalismo y regionalismo en arquitectura nos es ajena al resto de las artes. Miguel Martín-Fernández de la Torre, arquitecto de Gran Canaria, España, y Luis Barragán Morfín, arquitecto de Guadalajara, Jalisco, México, eran hombres de su tiempo, con la privilegiada condición que les permitió una sólida formación y conocer otros puntos de vista y experiencias por medio del viaje, cuando esto era un asunto restringido por razones económicas; fueron personas con inquietudes y deseos de aprender, implicados personalmente en un contexto general donde la tensión de las artes no era ajena a los debates sociales y culturales.

Tanto Barragán como Martín-Fernández pueden ser considerados arquitectos racionalistas, pero el papel que el regionalismo tuvo en sus procesos se confirma; a esto lo hemos llamado regionalismo de los racionalistas, fenómeno que podría analizarse también en los artistas coetáneos de estos autores, pero eso será en otra reflexión.



Imagen 1. Casa de Efraín González Luna, Guadalajara, 1931,  
Luis Barragán. Louise Noelle. *Luis Barragán.*  
*Dilatazione emotiva deglispazi.* Torino, 1997, p. 32.



Imagen 2. Miguel y Néstor Martín. *Pueblo Canario*.  
Fotografía de Andrés Solana. Canarias: Gobierno de Canarias,  
Patrimonio Histórico de Canarias, 1998, p. 322.

---

# *Miguel Martín-Fernández y Luis Barragán. Deslinde*

Vicente Pérez Carabias  
*Universidad de Guadalajara*

La historia de la arquitectura se ha definido en gran parte a través de la progresión desde el objeto o la geometría hacia el espacio.

Peter Eisenman

En este artículo realizamos un análisis comparativo de dos arquitectos lejanos en espacio pero coincidentes en tiempo: Miguel Martín-Fernández de la Torre (1894-1979), originario de las Palmas de Gran Canaria, España, y titulado en Madrid en 1920, quien ejerció su profesión de 1926 a 1965;<sup>1</sup> y Luis Barragán Morfín (1902-1988) de Guadalajara, México, quien se tituló en la Escuela Libre de Ingenieros de Guadalajara en 1923 y ejerció su profesión de 1927 a –se puede decir– 1968.

Como puede observarse la distancia física es considerable, pero el periodo de su quehacer profesional es casi paralelo, ya que Miguel Martín-Fernández inició su construcción racionalista “desde 1926”<sup>2</sup> y la última referencia con que se cuenta es su plano “de ciudad jardín con todos los proyectos realizados por él hasta el año 65”.<sup>3</sup> Por parte de Luis Barragán su primera obra fue desarrollada en Guadalajara en 1927 y las últimas son la Cuadra San Cristóbal y la Casa Egerstrom, construidas en 1967-1968; después, “tras casi una década de inactividad” realizó la casa para Francisco Gilardi en 1976.<sup>4</sup>

1. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra. *Arquitectura moderna en Canarias. 1925-1965*. Las Palmas: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2002, p. 18.
2. José Luis Gago Vaquero. *Desasosiego de la arquitectura neocanaria*. Las Palmas: Museo Néstor, 2000, p. 19.
3. María Luisa González García. “Ciudad jardín y la Colonia Icor”. *El Cabildo insular y la ciudad racionalista*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria-Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1987, p. 111.
4. Ernesto Alba *et al.* *Barragán obra completa*. Madrid: Tanais, Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, 1996, p. 195.

El periodo en el que ambos arquitectos ejercieron su profesión coincide con el que la fundación Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno (Docomomo) determina para el movimiento moderno; esto es, entre 1925 y 1965, año de la muerte de Le Corbusier. De tal forma, la producción arquitectónica de estos profesionistas se ubica casi en su totalidad dentro de dicho movimiento.

Sumado a la distancia que los separa, sólo parecen tener un sutil punto en común: la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. Martín-Fernández perteneció a la denominada Generación de 1925,<sup>5</sup> integrada por arquitectos que se recibieron entre 1918-1923 y se vieron conmocionados por la mencionada exposición; esto es posible observarlo en las crónicas que se publicaron al respecto en la *Revista Arquitectura* de Madrid, que era parte de “la excelente selección de revistas de arquitectura con que contaba en su estudio”.<sup>6</sup>

Barragán, salvo por su nacionalidad, pudo pertenecer a esa generación, tanto por la fecha de su titulación como por su viaje a la exposición de París. No obstante, el desarrollo de ambos arquitectos tuvo similitudes y diferencias, como veremos adelante.

Como base para la comparación se tomaron algunos elementos de la “Introducción a la interpretación y análisis de la forma arquitectónica” de Javier Seguí; así, contrastando los “campos analíticos”, podremos reconocer algunas condicionantes de la arquitectura y establecer las similitudes y las diferencias de las obras de los arquitectos estudiados, por cuestión de espacio, de manera superficial.

Partimos del “extrañamiento” que nos produjo la similitud entre sus obras; en este caso el “nos” no es retórico, pues cuando menos a cuatro de los investigadores que participamos en este número de *Estudios Jaliscienses* nos ha sorprendido el parecido de sus obras.

5. Manuel Martín Hernández. “Desde la hemeroteca de Miguel Martín-Fernández”. *El Cabildo insular y la ciudad racionalista...*, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 37.

Resulta conveniente aclarar que Martín-Fernández y Barragán diseñaron tanto en estilo regionalista como internacionalista y lograron una síntesis personal de ambos; además, las similitudes climáticas y, en cierto punto, el rezago tecnológico que se vivía entonces en las Islas Canarias y en Guadalajara igualaron su producción arquitectónica.

En sus obras regionalistas utilizaron elementos arquitectónicos similares, como la carpintería torneada, la teja, las ventanas de medio círculo, los pergolados, los barandales de las escaleras escalonados, el arco de medio punto, los enjarres rugosos, entre otros detalles, aunque es necesario aclarar que Barragán no utilizó la piedra para efectos decorativos o estilísticos.

En la arquitectura racionalista se inclinaron por el predominio del muro, como en la escuela holandesa, y la disposición de balcones con pasamanos estilo “barco” y remates en las terrazas superiores al uso de Le Corbusier. En sus síntesis personales los caracteriza la sobriedad en las formas.

De esta manera, la mimesis formal y geométrica de sus obras, los procesos constructivos y la similitud del entorno en que fueron realizadas (contexto en algunos casos diseñado por ellos mismos) nos invitó a profundizar en las posibles similitudes o diferencias.

En primer término se realiza la comparación de los aspectos históricos, sociológicos y político-económicos que preceden a la interpretación explícita y que requieren un control crítico estricto.<sup>7</sup> Como primer punto nos preguntamos: ¿qué orientaciones políticas tuvo el movimiento moderno en España y en México?

Eisenman comenta algunas de las diferencias que se dieron en Europa: “en Alemania de la década de 1920, el movimiento moderno tuvo una orientación de izquierdas”, mientras que en Italia “representaba la estética del régimen fascista” y “en Francia, la arquitectura moderna mantenía una relación poco clara entre la derecha y la izquierda”; por su parte, en “el Reino Unido y los Estados Unidos, el contexto

7. Javier Seguí *et al.* *La interpretación de la obra de arte*. Madrid: Complutense, 1996, p. 56.

para la arquitectura podría calificarse de esencialmente pragmático”. En Estados Unidos esto se debió a la influencia de las bellas artes y en Inglaterra jugó un papel muy importante la influencia de Le Corbusier y del constructivismo ruso.<sup>8</sup>

Lo anterior nos ilustra acerca de las diferentes asimilaciones del movimiento moderno, por lo que convendría aclararlo para los países involucrados en un trabajo que sobrepasa el objetivo del presente número, pero sobre el cual puede exponerse una breve hipótesis. En México el primer impulso del movimiento moderno fue sin duda de orientación socialista, cobijado por el espíritu de la revolución mexicana, como se pone de manifiesto en las “Pláticas sobre arquitectura” de 1933, con arquitectos como Juan O’Gorman, Juan Legarreta, Juan Segura, Antonio Muñoz y Alfonso Pallares, entre otros;<sup>9</sup> y un poco después con la estancia en nuestro país de Hannes Meyer de 1939 a 1949.<sup>10</sup> También se asumió la orientación institucional con José Villagrán García y con el último Carlos Obregón, así como con la versión pragmática comercial del propio Barragán y Mario Pani.

Definir la orientación española y en particular la canaria resulta más complicado, ya que pasó por diferentes tipos de gobierno en pocos años. España inició el siglo xx con el reinado de Alfonso XIII de 1902 a 1923, le siguió la dictadura de Primo de Rivera de 1923 a 1930, y a un año de la “dicta blanda” comenzó la segunda república que va de 1931 a 1939, y desde esta fecha hasta 1975 la dictadura de Francisco Franco, la que se liberalizó en términos arquitectónicos alrededor de los años cincuenta.

Asumimos que al igual que en los otros países europeos la orientación de la arquitectura moderna está afectada según el tipo de gobierno y consideramos que los cambios condujeron a lo que en Canarias da título al libro *El desasosiego de la arquitectura neocanaria*. Puede observarse también en la posición de Fernando García Mercadal, quien junto con Juan Zavala participó en el primer Congreso Internacional de Arquitectura

8. Peter Eisenman. *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, pp. 155-156.

9. Carlos Ríos Garza *et al.* *Pláticas sobre arquitectura. México, 1933*. México: UNAM-UAM, 2001.

10. Jorge Camberos. “Hannes Meyer, su etapa en México”. Fernando González Gortázar. *La arquitectura mexicana del siglo xx*. México: CONACULTA, 1996, pp. 124-140.

11. Catálogo de la exposición El GATEPAC y Fernando García Mercadal mayo-junio de 2006 ([www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM\\_PUBLICACIONES/HTML/mercadal.html](http://www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/HTML/mercadal.html)), 21 de junio de 2012.

Moderna (CIAM), en La Sarraz, Suiza, en 1928, y que desde 1923 venía tomando los principios expuestos por Le Corbusier y en 1926-1928 realizó la que se considera la primera obra racionalista de España: el Rincón de Goya en el centenario de la muerte del pintor en el parque Primo de Rivera en Zaragoza.

Años después, García Mercadal comentó lo siguiente: “a partir del *Rincón de Goya*, mi arquitectura se hizo completamente impopular. Me era muy difícil conseguir nuevas obras. El dilema que se presentaba era GATEPAC o trabajo”.<sup>11</sup> Con esto se refiere a arquitectura regionalista, historicista o ecléctica, lo que requirieran los “clientes”, que enfrentaba a la arquitectura moderna que promulgaba el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), fundado en 1930, que publicaba la revista *Documentos de Actividad Contemporánea*.

De alguna manera esta situación indica que, efectivamente, existe relación entre el tipo de gobierno y la orientación arquitectónica, aunque al parecer en las Islas Canarias las condiciones eran diferentes, dado que se impulsó desde antes de la dictadura de Franco un proyecto específico para incrementar el turismo, el cual consideraba el “tipismo” como el instrumento adecuado para dicho desarrollo, que fue impulsado por el pintor Néstor Martín-Fernández y secundado por Miguel Martín-Fernández. Este proyecto incluía desde el diseño de los trajes típicos hasta la arquitectura neocanaria, lo que no tiene nada de raro para la época, pues cabe recordar que en México el pintor Diego Rivera también diseñó el actual traje típico del estado de Colima. En nuestra opinión dicho impulso local al turismo le otorgaba cierto grado de neutralidad política a las Islas.

Consideramos, entonces, que la orientación política del movimiento moderno en España fue más confusa que en el resto de Europa y la obra de Miguel Martín-Fernández así lo confirma. Algunos de sus críticos lo acusan de abandonar el movimiento moderno –a partir de 1935– “para sumarse a las posturas

historicistas protegidas por los gobiernos totalitarios”;<sup>12</sup> como veremos, Martín-Fernández tiene importantes obras racionalistas en fechas posteriores a ese año y regionalistas antes de Franco.

Respecto de la analítica simbólica y praxiológica subsecuentes al análisis circunstancial,<sup>13</sup> y sin olvidar que en la misma virtud se encuentra latente el defecto o a la inversa, tenemos que realizar otras precisiones.

Barragán estudió en la Escuela Libre de Ingenieros de Guadalajara; se tituló de ingeniero cursando clases de arquitectura, de tal manera que no tuvo un continuo ejercicio de la composición o diseño arquitectónico durante su formación. Su quehacer está sustentado en una sensibilidad estética muy desarrollada, con una particular capacidad para asimilar influencias externas y para experimentar con ellas. Al inicio fueron la de José de Jesús Benjamín Buenaventura de los Reyes y Ferreira, conocido como *Chucho* Reyes, “autodidacta y alejado del academicismo” en el que existía “un impulso libre y pleno de sensualidad, que asimilaba los temas populares, sin conflicto alguno”;<sup>14</sup> así como las propuestas regionalistas de Ferdinand Bac, que utilizó como canon para su obra de Guadalajara. Al igual que Miguel Martín-Fernández, Barragán contó también con la influencia de Néstor, hermano de Miguel.

Por su parte Miguel Martín-Fernández recibió su formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1920 con una orientación historicista de carácter ecléctico, pero al coincidir con la Generación de 1925 asumió desde años tempranos (1926) el racionalismo y las influencias del movimiento moderno, que fue alternando con arquitectura regionalista o neocanaria durante el periodo analizado. Martín-Fernández demostró una extraordinaria capacidad para dotar de una funcionalidad y racionalidad geométrica y constructiva sus soluciones en planta, con la posibilidad de proponer muy diversas apariencias externas. Ejemplos destacados de lo anterior aparecen en el libro *Desasosiego de la arquitectura neocanaria* como la casa de Luis Machado de 1926 –en colaboración con

12. González García, *op. cit.*, p. 110.

13. Seguí *et al.*, *op. cit.*, pp.65-70.

14. Lily Kassner. *Chucho Reyes*. México: RM, 2001, p. 18.

15. Gago Vaquero, *op. cit.*, pp. 53-54.

16. González García, *op. cit.*, p. 110.

17. Como nos muestra María Luisa González García. *Ibid.*, p. 116.

18. *Catálogo de la exposición Miguel Martín. Arquitectura para la gran ciudad*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, p. 70.

su hermano Néstor-, donde muestra un “repertorio de soluciones que oscilan entre variantes regionalistas y variante modernas”.<sup>15</sup> De ellas se pueden apreciar cinco variantes, tres claramente definidas en perspectiva: una al estilo de Frank Lloyd Wright; la segunda, neocanaria; y la tercera, neoplástica; las otras propuestas están dibujadas en bocetos de estudio. Otro ejemplo es la casa Juan Esteva diseñada inicialmente racionalista y construida en neocanario. Esta capacidad de Martín-Fernández, muy apreciada en el periodo romántico, le resultó favorable en su desempeño profesional.

Cabe destacar que ambos arquitectos trabajaron sobre todo en medios urbanos similares aunque fueran de orígenes teóricos diferentes. Miguel Martín-Fernández se desempeñó principalmente en Ciudad Jardín de las Palmas, diseñada por él en 1922, cuyo nombre y carácter formal deriva de las ideas de Ebenezer Howard sobre la Ciudad Jardín desarrolladas por Raymond Unwin,<sup>16</sup> cuando le encomendaron el plan general de las Palmas en los terrenos que quedaban entre la ciudad antigua y el nuevo puerto en el barrio de Santa Catalina. En esta colonia realizó más de 160 obras, en su gran mayoría casas racionalistas independientes y algunas, agrupadas en pequeñas colonias, como la Icot y la Alvarado, aisladas o pareadas con jardín, con una marcada similitud a una propuesta de Josef Hoffmann;<sup>17</sup> otras similares a la Villa Blanca de Giuseppe Terragni y otras más en estilo neocanario. Como señala Bonet Correa sobre Martín, no le resultaba “extraño que del más riguroso y absoluto racionalismo pasara, sin traicionar lo esencial de sus presupuestos estéticos, a un concepto más tradicional y pintoresco del diseño arquitectónico (un depurado folclorismo isleño)”.<sup>18</sup>

De esta forma diseñó y construyó importantes edificios de claro estilo racionalista, como el Hospital Psiquiátrico (1929), el Cabildo Insular (1934), la Clínica Camacho en Santa Cruz de la Palma (1936), el Hotel Parque (1936), la Casa del Niño (1937), la Casa del Marino (1958) y muchas más. Al mismo tiempo que, en apoyo al proyecto de su hermano Néstor

para desarrollar el turismo en las islas, realizó otras importantes obras: la Casa del Turismo (diseñada en 1935, construida en 1943), el Parador de la Cruz de Tejada (1938), Pueblo Canario (1938) con el Museo Néstor como anexo (1956) y el Hotel Santa Catalina (1952),<sup>19</sup> todas en estilo regionalista neocanario.

Luis Barragán no tiene una producción arquitectónica tan abundante y desarrolló su obra en tres etapas claras. La primera etapa en Guadalajara de 1927 a 1935, con casas regionalistas inspiradas en la obra de Ferdinand Bac; *Jardins enchantés*,<sup>20</sup> construidas en la colonia Reforma, de carácter higienista; colonias desarrolladas con base en los criterios que el doctor Benjamin W. Richardson expuso en 1875 sobre *Hygeia*, la Ciudad de la Salud, y que fueron difundidos por Julio Verne en *Los quinientos millones de la Begun*. Con estos criterios se proyectó en Guadalajara la colonia Francesa, con casas aisladas rodeadas por jardines, tal como sería en *France-Ville*,<sup>21</sup> ciudad ideal de Julio Verne, a la que le siguen las colonias Americana y Reforma, donde construyó Barragán sus obras. Su segunda etapa se llevó a cabo en las colonias Cuauhtémoc e Hipódromo-Condesa en la ciudad de México entre 1936 y 1940; colonias con terrenos de colindancia, pero muy arboladas y con grandes parques, en las que construyó en el más puro estilo racionalista, con la influencia de Le Corbusier. La tercera etapa inició en 1940 con la compra de un terreno arbolado en la actual avenida Constituyentes, donde diseñó sus jardines, remodeló la casa Ortega y proyectó su conocida Casa Estudio, síntesis de sus dos periodos anteriores, y dio comienzo al estilo que lo llevó al premio Pritzker en 1980.

En este periodo se reconoce la influencia del pintor jalisciense Clemente Orozco y del artista alemán Mathias Goeritz, radicado en México desde 1949, con el que colaboró en algunas de sus obras. Entre 1945 y 1950 realizó el fraccionamiento Jardines del Pedregal, donde “entronca así con el neoplasticismo del *De Stijl* surgido en Europa en los años veinte”.<sup>22</sup> Cabe destacar que esta influencia se manifiesta en su último periodo,

19. Las fechas se tomaron de Miguel Martín. *Arquitectura para la gran ciudad y Desasosiego de la arquitectura neocanaria*, op. cit.

20. Ferdinand Bac. *Jardins enchantés: un romancero*. París: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1925.

21. Julio Verne. *Los quinientos millones de la Begun*. Madrid: Alianza, 2005, pp. 176-179.

22. Alba, op. cit., p. 97.

23. Las fechas se tomaron de *Barragán, obra completa, op. cit.*

24. Steven Holl. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 7.

25. *Ibid.*, p. 10.

26. *Ibid.*, pp. 10-11.

27. Eisenman. *op. cit.*, p. 30.

28. *Ibid.*, p. 31.

cuando diseñó varias casas en El Pedregal de San Ángel (entre 1948 y 1955), la capilla de las Madres Capuchinas del Purísimo Corazón de María (1952-1955), los fraccionamientos Las Arboledas (1961) y los Clubes (1964).<sup>23</sup>

Algo se interpone en nuestro análisis para llegar a alguna conclusión y es que “las palabras no pueden sustituir la auténtica experiencia física y sensorial”.<sup>24</sup> Steven Holl hace referencia a las sensaciones táctiles, al olor y los sonidos que resuenan en el espacio,<sup>25</sup> que son prácticamente imposibles de imaginar y se refiere también a otros elementos que complementan de forma indirecta el “espacio arquitectónico”, como “la experiencia de la luz cambiante con el movimiento”, “las relaciones corporales de escala y proporción”, “la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos”.<sup>26</sup> Estos son aspectos que nos impiden lograr una plena objetivación del espacio o al menos una plena comprensión.

Lo anterior hace inaprensible el espacio, pues como lo aclara Eisenman: “el espacio resulta difícil de analizar como una entidad física porque normalmente está definido por otras cosas. Mientras el espacio es conceptual, su contenedor es formal”.<sup>27</sup> Es por esta razón por la que al leer planos lo hacemos con cierta facilidad en cuanto a los muros, las columnas, las lozas; diríamos que con su geometría superficial, aunque a la vez se nos dificulte la plena comprensión del espacio.

Eisenman habla de un artículo de Luigi Moretti publicado en la revista número 6 de *Spazio* en 1952, con el que “rompió las convenciones de las maquetas arquitectónicas al representar el espacio interior de un edificio en volumen sólido”,<sup>28</sup> objetivándolo al transformar el vacío en sólido, lo que significa un considerable avance en lo mencionado en el epígrafe en cuanto a la evolución hacia el espacio.

Puede decirse que la diferencia esencial entre los dos arquitectos radica en las propuestas espaciales. En Martín-Fernández, la mayoría de sus estudios gráficos

son para perspectiva exterior, algunos en axonometría, muy pocos en perspectiva interior; la mayoría están destinados al diseño del mobiliario y no se refieren al estudio del espacio interior. Como se había explicado, su énfasis se refiere sobre todo a la forma externa, a los elementos constructivos o a los decorativos.

En Barragán se perciben dos epifanías, dos iluminaciones y las dos a partir de dos remodelaciones. La primera después de visitar el Pabellón de Espíritu Nuevo de Le Corbusier en su primera obra: la remodelación de la casa Robles León (1927), donde, en los espacios de proporciones paladianas Barragán completa el comedor en un espacio similar al del Pabellón, dejando el espacio principal en su doble altura, y sobre la cocina (reducida por mitad su altura) construye un espacio para los músicos. Después de esta remodelación basada en el pabellón de Le'Co, experimentó con las proporciones de las estancias<sup>29</sup> para avanzar en la comprensión del espacio en tres de sus primeras casas: Efraín González Luna (1928), Aguilar (1928)<sup>30</sup> y Gustavo R. Cristo (1929). De hecho, la estancia de la Casa Cristo es de las mismas dimensiones que la del Pabellón. Posteriormente, con el diseño de los jardines y la remodelación de la Casa Gálvez, tuvo una segunda iluminación relativa al tratamiento de los elementos que complementan la definición del espacio, lo que aunado a la asimilación del neoplasticismo lo llevó a un nuevo modo de diseñar, con un pensamiento espacial más analítico y refinado, cuya cúspide alcanzó en el comedor-alberca de la Casa Gilardi.

Con el presente artículo dejamos más incógnitas, hipótesis y posibles líneas de investigación que las que resolvimos. Sin embargo, consideramos que la comprensión de los elementos o detonantes que conducen a la definición del espacio arquitectónico requieren nuestra permanente preocupación para seguir confrontando la arquitectura espectáculo y de moda con arquitectura trascendente, fundada en la definición de espacios plenamente confortables y, si es posible, emocionales para los usuarios.

29. Véase Vicente Pérez Carabias. *Vivienda en Guadalajara. Una visión de arquitectos*. Guadalajara: U de G, 2009.

30. La casa Aguilar no está registrada en *Barragán, obra completa*; está registrada en Laura Olarte, Salvador Díaz y Jaime Fernández. *Espacios, color y formas en la arquitectura, Guadalajara 1910-1942*. Guadalajara: U de G, 1985, pp. 172-181.

Próximo número

# ESTUDIOS JALISCIENSES

93

Introducción

José Refugio de la Torre Curiel

Gabriel Gómez Padilla

*Un repositorio de saberes: el Archivo y el Proyecto Kino*

En este artículo se esbozan los contextos y la lógica interna de la labor de recopilación y organización de materiales documentales que por más de veinte años han llevado a su autor a buscar en diversos archivos en Europa y América, y que respaldan además una larga trayectoria editorial respecto de las misiones jesuitas novohispanas, labores que se sintetizan en el afán de integrar la colección de textos más completa en torno de la figura de Eusebio Francisco Kino.

Palabras clave: Eusebio Francisco Kino, biografía documental, jesuitas, archivos.

Pedro Damián Martínez Castillo

*La cartografía jesuita de la provincia de la Nueva España*

El objetivo de este ensayo es destacar algunos rasgos de los trabajos cartográficos de los religiosos ignacianos señalando los contextos de creación de dichos mapas y la correspondencia que guardaban con algunos modelos cartográficos europeos, para discutir finalmente su relación con otras formas de conocimientos cartográficos de los siglos xv al xviii.

Palabras clave: jesuitas, cartografía, Ernest J. Burrus, Eusebio Francisco Kino, Adamo Gilg.

Rosa Alicia de la Torre Ruiz

*Pedro Fresneda, cosmógrafo mayor del Real y Supremo Consejo de las Indias*

El artículo examina la relación entre la participación de los miembros de la Compañía de Jesús y la evolución del oficio de cosmógrafo real en la corte española. Mediante un estudio de caso se destacan tanto el perfeccionamiento de los saberes cartográficos del orbe hispano como las diversas actividades que un cosmógrafo del Consejo de Indias realizaba para mediados del siglo xviii.

Palabras clave: cosmógrafos, Colegio Imperial de Madrid, Consejo de Indias, mapas, Casa de Contratación de Sevilla.

José Refugio de la Torre Curiel

*Lecturas de paisaje en las narrativas de exploración franciscana del siglo xviii*

En este trabajo se analiza la participación de algunos misioneros franciscanos en las exploraciones que trataban de establecer la comunicación terrestre entre Nuevo México, Sonora y California a finales del siglo xviii. En especial se destacan los contextos que ayudan a entender el sentido de las observaciones que dichos religiosos registraron en sus diarios, así como las ideas que sobre espacio y territorio refleja la cartografía asociada con dichos escritos.

Palabras clave: Pedro de Font, Francisco Garcés, Henríque Florez, cartografía, franciscanos.