Orozco y la arquitectura

Vicente Pérez Carabias
Universidad de Guadalajara

La relación de José Clemente Orozco con la arquitectura podemos tratarla bajo cuatro enfoques: la arquitectura pintada por él; la relación de los murales con la arquitectura en donde fueron pintados; su relación profesional e intelectual con arquitectos; y la arquitectura diseñada por él. Los cuatro grupos, como veremos, se relacionan e implican integralmente.

Antes de desarrollar cada uno de estos aspectos, es conveniente analizar la base sobre la que se sustentan las mencionadas relaciones. El tipo de inteligencia que Orozco cultivó y desarrolló durante toda su vida es la inteligencia que el psicólogo norteamericano Howard Gardner, en su *Teoría de las múltiples inteligencias,* define como espacial (nosotros la completamos como visual-espacial), y se refiere tanto a la tridimensionalidad de la arquitectura y la escultura, como a la bidimensionalidad de la pintura, el dibujo y el grabado; parcialmente se puede incluir el teatro, el cine y la danza en lo que de espacial tienen estas artes, ya que se desarrollan tanto en el espacio como en el tiempo.

A este respecto debemos recordar que Orozco y otros connotados artistas de la época como Carlos Mérida, Juan Soriano y Rufino Tamayo entre otros, diseñaron tanto la escenografía como el vestuario para obras de ballet. Orozco realizó los diseños para "Umbral" presentada en 1943, y para "Obertura

Republicana", en 1945, ambas montadas por las hermanas Campobello en el Palacio de Bellas Artes.[1]

Gardner ejemplifica la inteligencia espacial con la figura de Picasso, ya que el genial pintor español destacó además como escultor, ceramista, grabador y dibujante, incursionando también en la escenografía. La arquitectura no le interesó de la forma en que le interesó a Orozco.

La inteligencia visual-espacial tiene tres campos principales: el del espacio habitable que construyen, delimitan y organizan, funcional y estéticamente, los arquitectos, y en cierta medida también los escultores, aunque estos tocan principalmente los aspectos de la forma externa, que es el segundo campo de la ya mencionada inteligencia espacial; por último, la figura y la representación bidimensional de la forma definida por el color, la textura o la sombra, y también por la línea y la silueta.

La principal aportación de Picasso y de los cubistas a la pintura del siglo XX fue la liberación de las formas de representación de la tridimensionalidad por medio de la perspectiva, ideal académico desde el Renacimiento hasta principios de 1900. Los cubistas dejaron de copiar la realidad, se dedicaron a "componer" el espacio bidimensional del cuadro, eliminaron la profundidad del espacio pictórico tradicional y usaron todas las formas de representación históricamente superadas por la perspectiva. Así pusieron en uso la perspectiva inversa medieval y las formas de axonometría o isometría primitivas, de la misma forma que hacían uso de la planta o del alzado de un objeto cualquiera para representarlo.

José Clemente Orozco, como sabemos, tuvo la intención de estudiar arquitectura; un lamentable accidente en 1904, cuando estudiaba el bachillerato, le costó la mano izquierda. Esto, a decir de él mismo, lo liberó del compromiso y le permitió elegir lo que él realmente quería: la pintura.[2]

Orozco dominó la amplia gama de posibilidades expresivas y representativas que se abrieron a partir

1. Raúl Flores Guerrero. "La danza contemporánea". En el anexo Clasificación de las obras de danza moderna 1940-1954. *Artes de México*. México, núms. 8 y 9, marzo-agosto de 1955.

2. Alma Reed. *Orozco*. México: FCE, 1955, p. 58.

del cubismo al arte moderno -incluidos los precubistas y postcubistas-. Hemos señalado en estudios anteriores[3] que la separación renacentista entre el dibujo de los pintores y el dibujo de los arquitectos desaparece en su aplicación a partir del cubismo; en términos "teóricos" dicha separación terminaría con la Ilustración, cuando el dibujo de representación adquiere el estatus de dibujo científico con la publicación de la *Geometría descriptiva* de Gaspar Monge en 1798. Cuando Orozco estudió la carrera de perito agrícola o de mayordomo en fincas rústicas, ganó un premio en dibujo topográfico y pasó con tres votos -de perfectamente bien- el examen de dibujo de máquinas.[4]

Con estos antecedentes se puede decir con seguridad que el pintor dominaba el dibujo científico que implica el uso de proyecciones cilíndricas ortogonales, mediante las cuales se representan en papel los objetos tridimensionales; lo utilizó para trazar las fachadas y seguramente las plantas, cuando trabajó para el arquitecto Carlos Herrera.

Desaparecida la dualidad entre el realismo visual de los pintores y el realismo intelectual de los arquitectos, ambos sistemas son usados indistintamente por las dos profesiones, además de todas las formas primitivas de representación, teniendo así a la mano una amplia diversidad de sistemas.

Otro aspecto en el que Orozco es plenamente contemporáneo radica en que su pintura ya no tiene necesariamente un referente externo. Los pintores modernos determinan el cuadro con principios ajenos a la perspectiva y como dice Picasso "yo no pinto las cosas como las veo, sino como las pienso".[5] Esta situación inicia con Cézane y los expresionistas que deforman intencionalmente el color y la forma, rompiendo con el pasado que tenía como objetivo principal representar fielmente la realidad. Orozco se expresaba en forma muy similar a Picasso, cuando hablando sobre su vista cansada y débil pocos días antes de morir dijo: "¡Qué me importa a mi la vista! ¡Yo no veo con los ojos, veo con el cerebro! Mi pintura es una pintura mental."[6]

3. Vicente Pérez Carabias. "Grafoaje y creatividad". (Inédito, 2001).

4. Clemente Orozco Valladares. *Orozco. verdad cronológica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, p. 27.

5. Cit. en Antonio Rodríguez. *Guernica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 117

6. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 588.

Así, desde los bocetos de los primeros murales para la Escuela Nacional Preparatoria, podemos ver cómo construye dinámicamente sus composiciones con el uso de diagonales; para acentuarlas puede utilizar la combinación de una perspectiva inversa de carácter medieval en la parte superior, representando un volumen que funcionará como fondo en el mural; con la representación naturalista de un montículo de tierra y el cuerpo del obrero que descansa reclinado con su pala, y con la perspectiva normal del foso en la parte inferior (ver imagen 1).

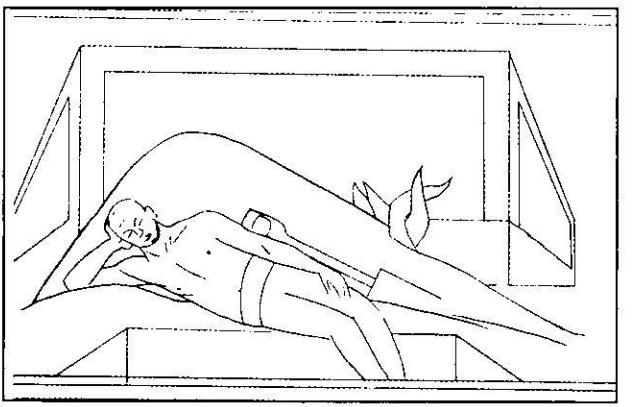

Imagen 1. Estudio para mural. Fuente: Jean Charlot, José Clemente Orozco. *El artista en Nueva York. México: Siglo xxi, 1971.*

La arquitectura pintada por Orozco

Podemos agrupar esta producción pictórica en dos: un primer grupo con temática mexicana, en el que Orozco realiza cuatro pinturas y dos dibujos entre 1925 y 1932. Allí se destaca la representación de la casa, pintada con la extrema sencillez de un paralelepípedo blanco con el ingreso o una ventana en sombras, y que tuvieron gran influencia en la arquitectura mexicana, en particular en la obra de Luis Barragán. Estas obras de pequeño formato son conocidas como "La casa blanca", "Casa mexicana", "Colinas mexicanas" y podemos

incluir "Casa quemada", además del dibujo denominado "Lágrimas" y la más importante, la litografía "Pueblo mexicano", regalo personal de Orozco a Barragán,[7] muy apreciado por don Luis como lo señala Aldrete Hass cuando comenta que "Orozco reafirmó la tendencia a la síntesis formal de Barragán hacia el lado abstracto de lo mexicano con imágenes como Casa mexicana".[8] El mismo Barragán lo acepta cuando les comenta a sus colaboradores:

> Quiero que observen esta litografía de Orozco. Él pintó las sombras donde va la luz y la luz donde van las sombras, esto es algo que va más allá de lo que nosotros vemos, es algo mágico. Por eso el pintor nos lo describe, porque él puede ir más allá de las limitaciones físicas y enseñarnos lo que nosotros no podemos ver. Hay una gran lección de arquitectura que debemos aprender de ella.[9]

La calidad compositiva de esta litografía la hace representativa de las pinturas de arquitectura mexicana (ver imagen 2).

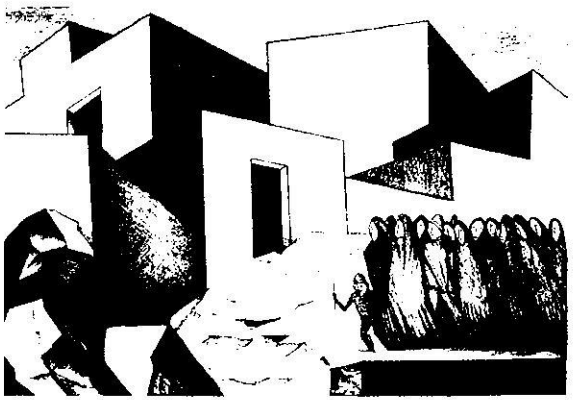

Imagen 2. "Pueblo mexicano" Fuente: Artes de México, op. cit., *p. 13*

El segundo grupo corresponde a representaciones de la urbe norteamericana. Comprende alrededor de diez cuadros pintados durante su segunda estancia en los Estados Unidos, entre 1928 y 1932, entre los que destacan "Eighth Avenue" y "Fourteenth street Manhattan". Los

7. Antonio Riggen y Jesús Rábago, "La búsqueda de la identidad en un muro". *Estudios Jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, núm. 48, mayo de 2002, p. 21.

8. Federica Zarco (ed.). *Luis Barragán. La revolución callada*. Italia: Barragán Foundation-Vitra Design Museum, 2001, p. 279.

9. Luis Barragán. "Composición de recintos. Una poética del espacio". *Artes de México*. En el mundo de Luis Barragán. México, núm. 23, 1994, p. 13.

cuadros, en tonos grises y sepias muy obscuros, reflejan el sombrío estado de ánimo de la Gran Depresión, salvo el segundo, "Elevated", muy colorido.

Con la obra titulada "Los muertos", pintada en 1932, se puede decir que cierra el ciclo norteamericano con un cataclismo en el que podemos ver un caos de grandes rascacielos destrozados. Pero la obra más característica de ese periodo es "Queensboro Bridge" de Nueva York, tanto por la claridad del mensaje como por el sentido pictórico en el que la edificación está acompañada de una lúgubre neblina que marca la ambivalencia de los avances tecnológicos.

Relaciones de su obra con la arquitectura

La capacidad de José Clemente Orozco para comprender el espacio arquitectónico en el que debería pintar los murales se funda en el desarrollo de su inteligencia visual-espacial: lo demuestra con el uso de "planos abstractos, incorporados semi-arquitecturalmente de espléndido efecto, tanto en el fresco como en la obra menor", como nos dice Anita Brenner en un artículo periodístico publicado en 1926, y lo reconfirma ni más ni menos que el propio Siqueiros cuando comenta: "fuiste también el único en dar un paso importante hacia la concepción de la pintura mural como pintura del espacio arquitectural frente al inmóvil y plano *'panneau'* que caracterizó nuestro inicial periodo en esa práctica".[10] Esto, como dicen la crítica y el colega, lo hizo desde los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria y se refieren a la acertada combinación de sistemas de representación que adecuaba a sus principios compositivos.

10. Orozco Valladares, *op. cit.*, p. 470.

Esta cuestión la analiza Orozco en sus *Cuadernos* cuando compara en el estudio realizado sobre la diagonal la situación "estática" de los elementos cuando sus lados son paralelos a los lados del cuadro generando la gravedad, en contraste con la situación "dinámica", de la "tensión" provocada por los triángulos. Llega a la conclusión de que "las composiciones dinámicas, en tensión son más

libres y tienen mayores posibilidades".[11] Estos *Cuadernos* fueron realizados por Orozco una década después de que pintara los primeros murales en San Ildefonso y corresponden a la explicitación de las investigaciones empíricas realizadas sobre el espacio y la percepción en los murales y en toda su obra de la década de 1922 a 1932.

Orozco analiza los estudios del geómetra norteamericano Jay Hambidge, autor de la *Simetría dinámica*, quien le aporta en parte la terminología para sus cuadernos, le permite explicar lo que ya intuía y expresaba en términos pictóricos, y le permite desarrollar una "teoría", aunque sea parcial, del sistema de signos por medio de los cuales se comunica y se piensa la forma. Esta cuestión la planteamos a partir de la definición de ciencia que nos hace Jean Piaget: "una institución social, un conjunto de conductas psicológicas y un sistema *sui-generis* de signos y de comportamientos cognitivos".[12]

Recapitulando, podemos decir que el sistema de signos que constituye el dibujo científico y el arte de la pintura requiere, en el individuo y en la especie, de un desarrollo cognitivo específico, denominado por Gardner inteligencia visual. El mismo Orozco lo entiende así cuando comenta que "la única emoción que debe generar y transmitir [la pintura] debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica".[13]

Orozco desarrolló en sus *Cuadernos* estos conocimientos, principalmente en términos gráficos complementados con aspectos teóricos. Con base en los antecedentes expuestos, Orozco maneja, o mejor dicho, modifica la superficie sobre la que realiza un mural, de acuerdo con lo que se requiera para complementar integralmente el espacio en el que se pinta la obra. Así, los murales realizados en el refectorio de la New School for Social Research de Nueva York, que a pesar de algunas críticas en contra, impresionaron favorablemente a los arquitectos Frederick Kiesler y

11. José Clemente Orozco. *Cuadernos*. Raquel Tibol (comp.). México: SEP, 1983, p. 132.

12. Cit. en Rolando García. *El conocimiento en construcción*. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 34.

13. Jean Charlot. *José Clemente Orozco*. El artista en Nueva York. México: Siglo XXI, 1971, p. 9

Frank Lloyd Wright. Muchos de los artistas y músicos asistentes, de acuerdo con Alma Reed, "comentaron que el pintor había dado a las intrascendentes dimensiones de la pieza (de aproximadamente nueve y medio metros por diez) un sentimiento de vastedad",[14] mediante "un efecto calculado", de acuerdo con el propio Orozco, ya que fueron realizados con los principios geométrico-estéticos del mencionado Hambidge,[15] integrándose plenamente a los ritmos arquitectónicos del estilo funcionalista e internacional del mencionado centro de investigación; la sobreposición de los sistemas de representación hacen sentir más espacio que superficie. Estos mismos efectos los realiza en el Colegio de Dartmouth. Ejemplo de esto es el mural del obrero leyendo, la perspectiva de la estructura de fondo es al mismo tiempo las diagonales que componen el cuadro y la posición que asume el obrero lector, generando esa apertura espacial de la que hemos venido hablando.

14. Reed, *op. cit.*, p. 221

15. *Ibid*, p. 222.

Esta capacidad del pintor de "abrir" espacialmente los muros sobre los que pintó, y que se puede constatar desde San Ildefonso y en el ejemplo anteriormente seleccionado, alcanza su punto máximo en la cúpula del Hospicio Cabañas, la cual desaparece literalmente para dar paso al cielo ígneo por el que desciende Prometeo (personificando al fuego), acompañado del agua (Dr. Atl), la tierra y el viento en esta representación de "Los cuatro elementos";[16] y se puede decir que lo mismo sucede, no tan dramáticamente, con todos los murales del Hospicio, con la escalera de Palacio de Gobierno y con casi todas sus pinturas murales.

16. Sofía Anaya. *José Clemente Orozco: el Orfeo mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

Relación profesional con arquitectos

La relación del artista con arquitectos es muy temprana. Desde sus tiempos de estudiante de la preparatoria, Orozco trabajó con el arquitecto Carlos Herrera para quien dibujaba fachadas de corte neoclásico.[17]

17. Reed, *op. cit.*, p.58.

Pero es en la ya mencionada segunda estancia en los Estados Unidos, a partir de la New School, cuando

sus relaciones con arquitectos son más numerosas y, podríamos decir, de mayor calidad. En el "Ashram" de la señora Eva Sikelianos conoció al arquitecto "Frederick J. Kiesler, quien trabajó con Adolf Loos en 1910 y era miembro, por 1923 en Berlín, del grupo pionero de arquitectos Der Stijl, precursor del Bauhaus".[18] Mismo que en su estancia en Nueva York realizó importantes proyectos tanto arquitectónicos como escenográficos y escultórico-espaciales. Con él, Orozco tuvo "numerosas y estimulantes reuniones" en las que discutieron ampliamente sobre arte moderno y sobre la oposición entre la producción artesanal e industrial.

18. *Ibid.*, p. 242.

Otro de los arquitectos conocidos en el "Ashram" es Claude Bragdon, asiduo a las reuniones según lo atestiguan las múltiples citas que de él hace Alma Reed en su *Orozco* y de quien el mismo pintor, en una carta enviada a Jean Charlot comenta: "Bragdon, el de la cuarta dimensión y el *Tertium Organum*, arquitecto y hermano en teosofía de Tablada, asistió a la *soirée*".[19] Fue traductor del mencionado libro de Ouspensky al inglés. Estas referencias lo hacen un personaje interesante, pues la representación pictórica de la cuarta dimensión fue un interés casi generalizado de las vanguardias al principio de siglo XX, a lo que se suman algunos aspectos de numerología relacionados con la sección áurea y posiblemente con la geometría dinámica de Hambidge.

19. Charlot, *op. cit.*, p. 103

Además de los dos mencionados arquitectos, debemos destacar que "la repercusión más dramática de la New School for Social Research fue la entusiasta reacción de Frank Lloyd Wrigth",[20] uno de los más importantes arquitectos del siglo pasado, quien le propuso a Orozco una "asociación vitalicia" a la que el pintor respondió negativamente.

20. Reed, *op. cit.*, p. 244.

La invitación de Wrigth se basaba -como lo comentamos-, en los resultados obtenidos por Orozco en la integración de la pintura mural a una obra de arquitectura moderna, y por supuesto en reconocimiento a su calidad pictórica, además de que ambos artistas

coinciden en un enfoque orgánico. Orozco había comentado públicamente en la inauguración de su primer exposición en los Estados Unidos que "el arte es el equilibrio que surge espontáneamente a través de un proceso interno, cuando nuestro caos trabaja por lograr una forma orgánica",[21] y Wrigth es reconocido por la orientación orgánica de sus propuestas arquitectónicas.

21. *Ibid.*, p. 65.

Alma Reed narra la entrevista que refleja la poco modesta personalidad de Wrigth o como él mismo se calificaba, la "honrada arrogancia" con la que vivió:

> Mr. Wrigth dijo con una voz que revelaba la sinceridad de sus sentimientos: José Clemente Orozco, usted es un auténtico maestro. Por fin, encuentro el pintor con quien deseo colaborar en grandes proyectos. Estoy deseoso de formar una sociedad para trabajar exclusivamente con usted por el resto de nuestros días. Nunca antes en la historia un arquitecto y un pintor de nuestra capacidad han tenido la buena fortuna de crear y ejecutar juntos. ¡Aprovechemos esa circunstancia única para enriquecer el arte y la vida contemporáneos!.[22]

22. *Ibid.*, p. 244-45

Una relación con Wright hubiera dado para la posteridad obras realmente importantes, que desafortunadamente no se dieron.

En ese mismo periodo, el arquitecto mexicano Luis Barragán buscó a Orozco y entablaron una relación profesional y amistosa que duró varios años, como veremos más adelante.

A su regreso a México, Orozco por razones profesionales conoció a otros dos importantes arquitectos mexicanos: Carlos Obregón Santacilia y Mario Pani. El primero publica un breve artículo sobre los recién terminados murales de la Universidad de Guadalajara. Lo que él encuentra más estupendo, es el "espacio pintado por Orozco", "su extraordinaria composición, no en un plano, no en la superficie esférica de la cúpula sino en el espacio".[23] Esta amistad se mantendrá en forma presencial o por correspondencia después de la mencionada publicación.

23. "Orozco". *Arquitectura y decoración*. México: 1937, p. 56.

Como un dato en este tenor debemos señalar que la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM) otorgó a José

Clemente Orozco título de miembro honorario de dicha asociación en 1943.

La relación profesional con Mario Pani se intensificó a partir del mural que Orozco pintó en 1948 en la Escuela Superior de Maestros diseñada por el propio arquitecto. Muro parabólico de 18 m. de altura por 22 de desarrollo, pintado con silicato de etilo directamente sobre el concreto, con un estilo muy adecuado a la modernidad del edificio. Acerca de esta obra. Pani comenta que constituye "una perfecta integración plástica entre pintura y arquitectura", y da pie al manejo de este concepto durante más de 10 años, que culminan con la publicación de un pequeño libro por Enrique del Moral en 1966 para esclarecer el mencionado asunto.

Con base en esta publicación podemos decir que Orozco tiene la capacidad (que fue desarrollada principalmente en el periodo artístico del barroco) de "integrar" realmente su obra a la arquitectura. Hablando del estilo barroco, del Moral comenta: "pero, ¡caso extraordinario! esta pintura que destruye la arquitectura, que le sirve de marco y la sustenta, paradójicamente, se integra a ella, volviéndose indispensable e inseparable de su ser, ya que la complementa".[24] Continúa explicando del Moral que esta situación no sucede en obras posteriores, con pretensiones de integración plástica, que se dieron por ejemplo en Ciudad Universitaria en México, en las que la arquitectura es autónoma y autosuficiente y se percibe terminada antes de la intervención de los artistas.

Es el caso de la Biblioteca de la UNAM, diseñada por Juan O'Gorman, de la que Siqueiros en alguna ocasión comentara que parecía una gringa vestida de china poblana, criticando esa posible integración entre el estilo internacional y la pintura nacionalista (lo mismo sucede con el Estadio Universitario). Ya que la integración debe ser "la expresión formal de una manera de ser y circunstancias dadas",[25] una manifestación del estilo de la época en la manera de expresarse de los artistas, si es que hay congruencia en ambos.

24. Enrique del Moral. *El estilo y la integración plástica*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1966, p.29.

25. *Ibid.*, pp. 30-31.

De esta acertada colaboración nacen varios proyectos, que otra vez desafortunadamente no pudieron realizarse, ahora por la muerte del pintor. Entre ellos: un proyecto de Orozco como escultor, para realizar un gran crucifijo colgante para la iglesia de Cristo Rey en la colonia Anzures de la ciudad de México;[26] además de un mural -ya aprobado- para el Conservatorio Nacional de Música y otro para el Hotel Plaza, ambos edificios proyectos de Pani, así como el último mural, del que Orozco sólo realizó el trazo, en el conjunto urbano "Presidente Alemán", ya que lamentablemente el pintor falleció a principios de septiembre cuando tenía 66 años.

26. Orozco Valladares, *op. cit.*, las fechas de todos los ejemplos que se enuncian a continuación son tomadas de este mismo libro.

Obras de arquitectura

Respecto a la producción arquitectónica, su hijo, el ingeniero Clemente Orozco Valladares, nos dice:

> habría comentado conmigo su satisfacción de haber construido en Guadalajara, la que vino a ser la cuarta obra de su propio diseño arquitectónico. La segunda también fue construida en Guadalajara (López Cotilla Num. 814). La primera fue edificada en Coyoacán (Madrid 56 y 58) y la tercera en pleno centro de la ciudad de México (Ignacio Mariscal 132).[27]

27. *Ibid.*, p. 585

Con base en lo anterior y analizando la información existente, podemos decir que Orozco diseñó y construyó su primera casa y estudio para su familia (su mamá) en Coyoacán a partir de 1921, casa realizada seguramente con base en sus conocimientos de construcción rural. La segunda casa está fechada como obra de Luis Barragán en 1934[28] y forma parte de un conjunto de casas realizadas por el arquitecto en la pequeña manzana localizada al sur-poniente del Parque de la Revolución.

28. Catálogo *Barragán Obra completa*. España: Ediciones Tanais, 1995, p. 77.

A finales de 1934, Orozco regresó de los Estados Unidos llamado por el gobierno mexicano para pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes, a partir del convenio firmado el 13 de agosto de 1934, mural que

realiza seguramente entre los meses de noviembre y diciembre del mismo año.

Orozco inicia su trabajo en la Universidad de Guadalajara en noviembre de 1935. En una carta a su esposa del 1° diciembre del mismo año le dice que "en cuanto lleguen buscarán una casita sola"; dos años después, el 21 de noviembre de 1937, comenta en otra misiva, "que tiene mucho trabajo tanto con la cúpula del Hospicio, como con la atención de la construcción del estudio... quizás pueda yo usarlo a fines de diciembre". Se entiende que compró la casa diseñada y construida por Barragán en 1934; entre 1936 y 1937 se encargó personalmente de diseñar y dirigir la construcción de un anexo como estudio en dicho inmueble, pero todavía a finales de enero de 1938 escribió: "la casa estudio está en veremos".

Terminando de pintar el Hospicio Cabañas en abril de 1939, Orozco recibe una carta de Luis Barragán en la que le informa al pintor sobre el costo de la casa que le proyectó en la ciudad de México, refiriéndose con seguridad a la que le construyó en la calle Ignacio Mariscal fechada hipotéticamente entre 1938-1940, pero que en función de esta correspondencia podemos decir fue realizada entre 1939 y 1940, ya que en otra carta del 25 de mayo de este último año le pregunta a su esposa "dime cómo anda la construcción de la casa en Mariscal. Le voy a escribir a Barragán".[29] Las dos cartas aseguran la autoría de esta casa (ver imagen 3) de Luis Barragán, que en *Barragán Obra completa* está señalada en proceso de investigación.[30] Como podemos ver en la imagen, está realizada en el estilo racionalista que Barragán manejó en un breve pero intenso periodo de su vida profesional (del que él mismo renegó) y se refleja particularmente en el diseño de la herrería. Así, Barragán se constituye en el arquitecto de Orozco como Juan O'Gorman lo fuera de Diego Rivera.

Para octubre de 1940 Orozco termina el mural de la Biblioteca de Jiquilpan, Michoacán, y se va a México a pintar la Suprema Corte de Justicia, iniciada el 1° de noviembre del mismo 1940, ya

29. Orozco Valladares. *op. cit.*, p. 391

30. Catálogo *Barragán Obra completa*. p. 391.

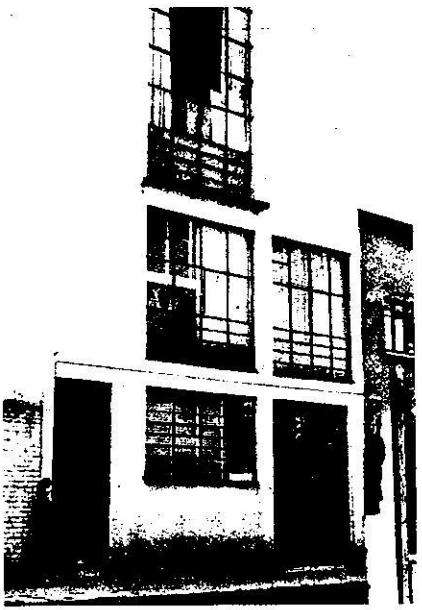

Imagen 3. Casa estudio Ignacio Mariscal. Fuente: Alma Reed, op. cit.

viviendo seguramente en su casa estudio de la calle Ignacio Mariscal.

Su cuarta casa-estudio, en Aurelio Aceves 27 (los Arcos) habrá de iniciarla en 1948 en Guadalajara, ya que para abril de 1949 el ingeniero Edmundo Ponce Adame le envía fotografías del avance y un croquis con una respetuosa "sugestión" de un ejemplo de solución para la fachada. La casa, al parecer diseñada por él, es una casa que responde plenamente al estilo de la época y podría pasar por ser diseño de alguno de los connotados ingenieros arquitectos funcionalistas que construían en Guadalajara a la mitad del siglo xx (ver imagen 4). Recordemos que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara se funda en 1948.

Dejamos para el final una última pintura sobre arquitectura de Orozco, que es en cierta forma un estudio parcial de la "Alegoría Nacional" pintada en la Escuela Superior de Maestros, denominada "La Nube" de 1947 (ver imagen 5): constituye definitivamente la

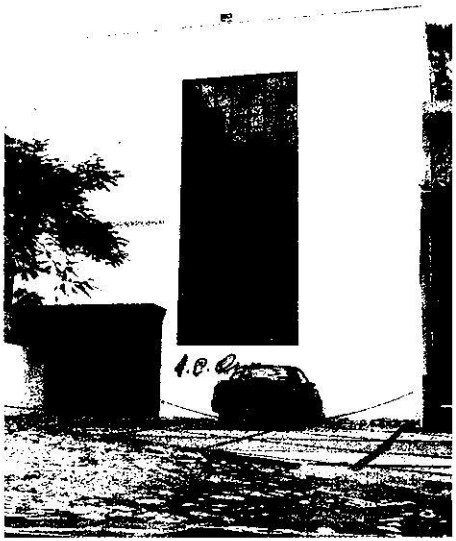

Imagen 4. Casa estudio en Guadalajara.

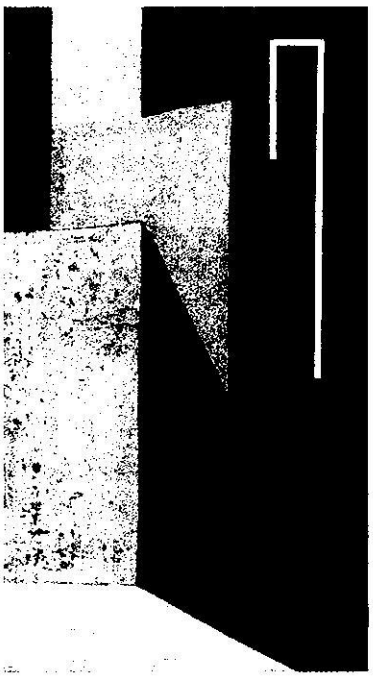

Imagen 5. "La nube" . Fuente: Artes de México, op. cit., *p. 12*

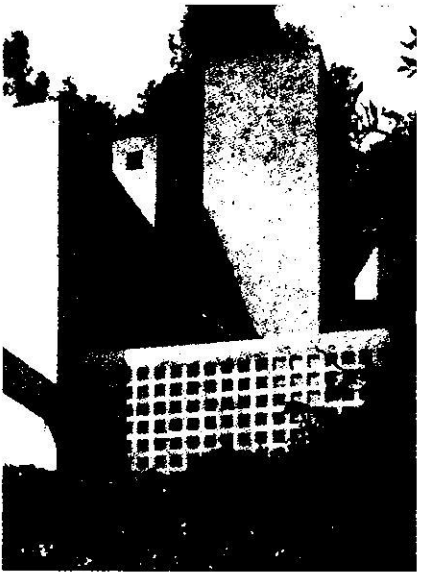

Imagen 6. Casa Meyer. Fuente: Barragán obra completa, *p. 200*

actualización y depuración de la litografía "Pueblo mexicano" de 1930 y da muestra de la mutua influencia y relación de amistad entre los dos grandes artistas mexicanos. En 1947 Barragán concluye para él su casa-estudio en Tacubaya, y por esas fechas Orozco estuvo en dicha casa aunque no existe un dato preciso al respecto, sólo algunas fotos de mitad de los años cuarenta en el jardín de la casa Barragán-Ortega.[31]

Consideramos que la influencia de Orozco perduró en Barragán por muchos años. Es sorprendente la similitud de la casa Meyer realizada en 1981 (ver imagen 6) con la pintura "La nube". Así, podemos concluir que Orozco se perpetúa en el tiempo también en términos arquitectónicos y no sólo pictóricos, alcanzando a cubrir el espectro de la inteligencia visual-espacial en toda su extensión y profundidad.

31. Emilia Terragni. *Luis Barragán. La revolución callada, op. cit.* pp. 239-240. Señala que dichas fotografías se encuentran en el archivo Barragán.