



El color en la arquitectura dentro del contexto de la Bauhaus

*Edwin Iván González López**

A lo largo de la historia de la arquitectura el uso del color ha sido común denominador en diferentes épocas y estilos, en algunos casos como decoración u ornamentación con el objetivo de embellecer un espacio mecánicamente apto, y en otros llegando a un nivel de composición tal que, sin su aplicación, la obra simplemente no pudiera ser mostrada ni comprendida en su totalidad.

Ya desde los primeros textos vitruvianos, encontramos la euritmia como una mezcla coherente y armónica entre colores y líneas, y que Vitrubio coloca como uno de los seis elementos que componen la arquitectura junto con el ordenamiento, la disipación, la simetría, el ornamento y la distribución. Sin embargo, para principios de siglo XX y con la llegada de la arquitectura moderna, una gran cantidad de autores optaron por la monocromía en su volumetría, dándole mayor importancia a la distribución del espacio, su funcionalidad y su construcción.

La importancia que tuvo la aplicación del color en la arquitectura dentro del contexto de la Bauhaus posiblemente ha sido un tanto desestimada, partiendo del punto en que relacionamos a la arquitectura racionalista y funcionalista emanada de la Bauhaus como una arquitectura en la que el blanco dominó la mayoría de los ejemplos, posiblemente como una muestra clara de sencillez formal, en la que los arquitectos jugaban con el volumen, la luz y la

sombra, más que con la policromía. Sin embargo, si bien es cierto que los blancos, grises y negros imperaron en la arquitectura moderna, también existió una gran cantidad de ejemplos en los cuales el color fue parte fundamental del edificio, no solo como un aspecto meramente decorativo, sino como un elemento fundamental dentro de la composición arquitectónica.

En el siguiente texto hablaremos solo de algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar del uso del color en la arquitectura realizada dentro del contexto de la aparición de la Bauhaus como institución académica, pero también como la representante de un movimiento que revolucionó la arquitectura del siglo XX, así como una serie de autores, que si bien no pertenecieron directamente a la Bauhaus, sí se nutrieron de su influencia y ayudaron al crecimiento del movimiento moderno.

Uno de los primeros ejemplos de los que podemos hablar en términos de color, incluso como un antecedente a la Bauhaus y al movimiento moderno, se encuentra en el Expresionismo arquitectónico alemán, específicamente en la obra de Bruno Taut, considerado un arquitecto dentro de la corriente expresionista, prefuncionalista, y que se unió a Walter Gropius y otros artistas en un colectivo llamado Arbeitsrat für Kunst o Comité de Trabajo para el Arte. Taut fue el antecedente más directo para varias de las ideas que Gropius desarrollaría posteriormente para la creación de la Bauhaus.

Sin duda el proyecto que puso a Taut en el mapa arquitectónico fue el Pabellón de Vidrio para la Deutscher Werkbund en Colonia (1914), en donde se muestra ya claramente la importancia que tenían para él la luz y el color dentro de la arquitectura. Un espacio de planta circular con muros a base de bloques vidriados y una cúpula semibulbosa acristalada, que permite el paso tenue de la luz, la cual se mezcla con coloridos mosaicos decorativos del interior. Según el mismo Bruno Taut, este espacio fue inspirado en el destacado juego de luces y colores que se produce en el interior de las catedrales góticas.

El gran manejo de la teoría del color en la obra de Taut tiene un claro origen en su trabajo como pintor, para él una obra bidimensional no podía ser planteada en términos cromáticos igual que una obra volumétrica, prefiere los colores puros en la arquitectura, los cuales elegía con base en el estudio de iluminación de cada espacio, y se aleja de los colores secundarios como el naranja y el violeta, a los que considera muy excesivos y más acordes con la gráfica bidimensional (Lluch, s. f.).

La importancia del estudio y aplicación del color en la obra de Taut queda de manifiesto en lo que nos menciona Juan Serra Lluc (s. f.):

Taut asegura que allí donde hay luz, hay color. Color y luz son inseparables, de modo que para Taut el color no es algo añadido a la forma, sino anterior a ella. El color-luz, es previo a la forma y necesita de ésta para materializarse.

Otro ejemplo más del uso destacado del color en la obra de Taut lo podemos observar en el conjunto habitacional de Onkel Toms Hütte, realizado entre 1926 y 1935, en el cual vemos ya una clara postura moderna en el uso de los volúmenes básicos, pero destacando nuevamente el color como elemento fundamental de su composición.

Los contrastes de color para destacar algunos elementos de la fachada son notables en los edificios de departamentos de tres niveles. Utiliza principalmente colores primarios, y secundarios en menor medida, para destacar volúmenes, como bal-

cones o remates arquitectónicos. Entremezcla rojos, amarillos, azules y verdes de manera dinámica sin saturar la composición. Destaca parámetros en amarillo que salen ligeramente de la fachada y opaca con rojo los que están remetidos, todo sobre un zoclo de tabique aparente.

Por el contrario, en el área de las viviendas unifamiliares el diseño de las fachadas de influencia funcionalista es modular, pero les da individualidad al pintar cada fachada de un color diferente a la vivienda contigua, siempre en una misma gama tonal a base de rojos, rosas y ocre. Con esto separa visualmente cada vivienda pero al mismo tiempo le da unidad al conjunto.

Uno de los primeros proyectos con una tendencia a la abstracción más básica del volumen, prácticamente cubista, es el que desarrolló Johannes Itten, uno de los primeros profesores y fundador de la Bauhaus en Weimar. Seguidor fiel del mazdeísmo, religión persa que difundía la vida en austeridad y la alimentación vegana, presentó una perspectiva del diseño de una vivienda unifamiliar titulada *La casa del hombre blanco* en 1920. Proyecto un tanto polémico debido a la postura de Itten que pensaba que el estilo de vida mazdeísta ayudaba al progreso de la raza aria, controversia que por supuesto se acentuó con el nombre que le dio al proyecto (Knöfel, s. f.).

Como sabemos, dentro de la Bauhaus se desarrollaron una gran cantidad de propuestas arquitectónicas que sentaron las bases de la arquitectura moderna del siglo XX, y en referencia al tema que nos atañe, un proyecto escolar que vale la pena mencionar es el desarrollado por el húngaro Farkas Molnár, alumno destacado de Walter Gropius y encargado de organizar la primera exposición de la Bauhaus en 1923, todavía en la etapa de Weimar.

Además de la organización, Molnár presentó un proyecto considerado como pionero dentro la arquitectura moderna, basado en un cubo característicamente rojo, presentado como vivienda unifamiliar. Si bien solo fue una propuesta isométrica, el impacto que tuvo en profesores y alumnos de la Bauhaus es de destacar, no solo por la abstracción máxima de la forma sino además por la fuerza que le imprimió el rojo a su volumen.

Por la misma época presentó una perspectiva para una casa unifamiliar en la que, a diferencia de su cubo rojo, juega con la forma básica y presenta volúmenes de diferentes tamaños y alturas, proponiendo además el uso de la azotea como espacio habitable, la fachada presenta tonos amarillos muy tenues, rojos y azules.

Un periodo que imprimió un carácter cromático muy interesante a inicios del siglo XX y que se desarrolló en diferentes disciplinas artísticas fue el movimiento conocido como De Stijl o Neoplasticismo holandés. De este surgió una gran corriente gráfica, en la que los autores tomaron los colores primarios y los elementos ortogonales, plano-línea, como base compositiva de la obra.

Los Países Bajos se hicieron presentes en el arte moderno con esta corriente, autores de la primera generación como Piet Mondrian, Gerrit Rietveld y Theo Van Doesburg, entre otros, se destacaron tanto en soluciones gráficas bidimensionales como tridimensionales, que incluso llegaron a tener una influencia muy clara en el movimiento moderno de la Bauhaus, desde la etapa de Weimar y que continuó en Dessau.

Si bien el movimiento Stijl ha sido relacionado históricamente con el arte gráfico en dos dimensiones, en el que Piet Mondrian se destacó posiblemente como el autor más reconocido, también se dieron algunas propuestas volumétricas siguiendo un concepto mediante planos horizontales y verticales que parecen flotar, en los que los colores primarios se vuelven particularmente protagonistas de la composición. De estas propuestas, destacan sin duda las que desarrolló en los primeros años de la década de los veinte Theo Van Doesburg, arquitecto, pintor y teórico que desarrolló su carrera en diferentes planos, realizó composiciones gráficas en dos dimensiones, con una clara tendencia neoplasticista, mediante líneas rectas a 90° y 45°, usando colores primarios y derivados de estos. Sin embargo, también experimentó con los planos entrelazados ortogonalmente para formar volúmenes que después aterrizó en propuestas arquitectónicas, en las que claramente se percibe la influencia

del movimiento moderno a través de volúmenes básicos, líneas rectas y planos, y al mismo tiempo aplicando una cromática primaria.

De las diferentes propuestas arquitectónicas de Van Doesburg, la más importante fue el diseño en 1926 del interior del Café Aubette en Estrasburgo, en el que intervino una serie de salones pertenecientes a un edificio del siglo XVIII modificado en diferentes ocasiones, y en donde Van Doesburg lleva a la realidad sus propuestas gráficas en dos y tres dimensiones que desarrolló durante varios años. Sin embargo, y a diferencia del concepto básico neoplasticista, juega con los planos a 45° y realiza una serie de coloridos paneles cuadrados y rectangulares biselados en muros y plafones, dándole un mayor dinamismo al espacio. El diseño no es plano, los paneles, al salir ligeramente del paramento del muro, provocan una delgada sombra que da tridimensionalidad a la composición. Y aún más destacado es el diseño de líneas y planos inclinados a 45°, rompiendo claramente con el concepto ortogonal del Stijl, pero manteniendo la cromática de amarillos, azules, rojos, blanco y negros.

Sin duda la obra arquitectónica más representativa del Neoplasticismo holandés y principalmente de los postulados de Theo Van Doesburg, la podemos encontrar en la ciudad de Utrecht, en los Países Bajos, conocida como la casa Rietveld Schröder, por el nombre de sus autores, el arquitecto Gerrit Rietveld y la arquitecta Truus Schröder. Gerrit Rietveld se había ya hecho conocido por el diseño de la *Red Blue Chair* en 1917, una silla presentada mediante los conceptos del Stijl, planos cuadrados y rectangulares, así como los colores primarios, elementos que llevaría a la escala arquitectónica en la casa Rietveld Schröder en 1924. Esta obra según Kenneth Frampton, es el ejemplo arquitectónico más representativo de los postulados de Van Doesburg en relación con la economía, funcionalidad, dinamismo, apego a la escala humana, descomposición cúbica y rechazo a la decoración tridimensional mediante el uso solo del color como elemento estético. Según Van Doesburg, la vida y el arte no puede separarse, el arte debe ser técnico y funcional (Frampton, 2016).

La volumetría de la casa Rietveld Schröder, si bien parte de la forma cúbica, se descompone en planos horizontales y verticales que le dan un dinamismo poco visto para ese periodo. Los volados, muros, cornisas y balcones se desprenden y deconstruyen la forma. La línea recta y el plano sigue siendo la base de la composición, pero el volumen es dinámico. La fachada en su decoración contrasta con el interior. Por fuera impera la sobriedad del blanco y el gris en muros, así como la cancelería negra, unos cuantos destellos rojos y amarillos añaden ese carácter neoplasticista. El interior, por el contrario, es una gran muestra compositiva de color, el negro y el blanco se contrastan claramente con los colores primarios, tanto en muros, plafones, pisos, puertas y cancelería. Una composición atrevida y caótica por momentos, una gran muestra volumétrica de los postulados neoplasticistas. En cuestión arquitectónica, la casa es un espacio abierto y dinámico, prácticamente sin muros de carga intermedios, y puertas corredizas que modifican el espacio, con solo moverlas.

Un momento clave para que los conceptos neoplasticistas se hicieran presentes dentro del contexto de la Bauhaus fue cuando en el año de 1921 Theo Van Doesburg llega a la Bauhaus de Weimar por invitación de Gropius. Los cambios que se darán dentro de la escuela fueron sumamente significativos, yendo más allá de la muestra de los conceptos del Neoplasticismo en cuestiones académicas. Claramente Gropius concordaba con varios aspectos teóricos del movimiento, lo que posteriormente influenciaría la modificación que realizó a los postulados de la Bauhaus hacia Dessau, en los que la máquina y el arte trabajarán juntos, el acercamiento a la industrialización del arte era el futuro de la Bauhaus para Gropius, muy acorde con los conceptos de Van Doesburg. Este hecho fue un claro punto de ruptura entre Gropius y Johannes Itten a raíz de la postura de dicha industrialización. Cabe mencionar que Itten fue uno de los profesores más influyentes dentro la Bauhaus durante sus primeros años, su teoría del color, difundida como profesor de esta escuela, fue y sigue siendo de gran influencia para muchas generaciones dentro en las artes gráficas.

Un ejemplo en donde podemos ver cierta influencia del Neoplasticismo directamente en la arquitectura de la Bauhaus es el edificio de la misma escuela diseñado por Walter Gropius para la nueva sede en Dessau, Alemania, inaugurado en 1926. Uno de los ejemplos de arquitectura moderna más representativos de la historia y que posiciona a Gropius como uno de los principales arquitectos del movimiento moderno. En este edificio, Gropius intentó sintetizar los postulados de la Bauhaus relacionados con esta segunda etapa, en la que quería mostrar el uso de la máquina y la industrialización al servicio de las diferentes artes.

La forma es sencilla, la línea recta y el plano dominan el conjunto, los espacios abiertos a manera de planta libre se hacen presentes en todo el conjunto. Los espacios se pueden modificar mediante el uso de muros divisorios corredizos. El concreto, la herrería y el vidrio son los elementos principales de la construcción, la industrialización es parte del edificio, mismo camino por el que Gropius intentaba guiar a esta institución. Diferentes formas y alturas se levantan en el conjunto, pero siempre atenuadas a la línea recta y al plano.

El edificio principal parece ser una gran caja de cristal, Gropius buscó transparencia en la fachada principal, colocando un enorme ventanal a base de cristal y cancelería de acero desligada de la fachada, elemento que después se conocería como muro cortina. Posteriormente, dicha herrería sería reconstruida en aluminio debido a la oxidación. Con este muro cortina Gropius logra una fachada limpia sin elementos que sobresalgan, acentuando así la ligereza y limpieza de la fachada, pero principalmente la transparencia. Durante el día, debido al color gris oscuro de la herrería, hoy de color negro, se perdía aún más el acero y se hacía más evidente el concepto de la caja de cristal. Por la noche la caja se iluminaba como una gran lámpara, ya que la luz interior se hacía evidente en el exterior. Sin embargo, con el paso de los años, y debido a la gran entrada de luz en verano, fue necesaria la colocación de cortinas.

El edificio de los dormitorios cuenta con una serie de balcones contiguos que invitan a la convivencia entre los estudiantes. Las azoteas planas se convierten en espacios de uso y encuentro. El interior es dinámico, se pueden hacer salones y talleres de diferentes tamaños dependiendo de las necesidades, gracias a los muros corredizos. Los elementos estructurales no se ocultan, por el contrario, se hacen obvios, lo mismo sucede con las instalaciones. Para Gropius estos elementos mostraban el avance y la tecnología como parte del diseño. Los elementos decorativos como sillas, mesas de trabajo, lámparas, puertas y picaportes, eran diseñados por los mismos talleres de la escuela.

Los colores blancos, negros y grises dominan el exterior y el interior del conjunto, sin embargo, en este último, tanto en talleres, salones y áreas comunes, podemos observar la influencia de los colores primarios en ciertos elementos. Se resaltan con rojos, azules y amarillos algunos muros, plafones, trabes, y alfardas, rompiendo con la gama cromática que domina el exterior.

La pureza constructiva del edificio de la escuela se va a repetir en las casas diseñadas por el mismo Gropius para los profesores, incluyendo la propia. Estas casas, así como el edificio principal, iniciaron con una fuerte crítica por parte de la comunidad de Dessau, ya que las consideraban ostentosas, sobre todo tomando en cuenta que la mayoría de la comunidad vivía en una situación precaria, y veían la llegada de la Bauhaus como un problema más que una oportunidad. Se dice que el mismo Gropius se vio sorprendido cuando vio por primera vez el enorme tamaño de las casas de los profesores, ya que prácticamente eran residencias (Hochman, 2002), desvirtuando de alguna manera el espíritu de progreso y el carácter social de la Bauhaus. Sin embargo, y en términos estrictamente arquitectónicos, las casas se destacan por su sencillez volumétrica y decorativa. Principiante la casa del mismo Gropius, hoy reconstruida, es de una gran pureza volumétrica, jamás monótona, alejada totalmente de la ornamentación innecesaria, y que nos muestra por qué Gropius es uno de los padres de la arquitectura moderna mundial.

El blanco es el color elegido por Gropius para estas viviendas, sin embargo, algunos de los profesores no se encontraban completamente cómodos con la monocromía de estas casas. El ejemplo más claro fue el de Wassily Kandinsky, al que le abrumaba el exceso de blanco en el interior de su vivienda, lo cual nos resulta lógico sobre todo si vemos la tendencia multicromática de su gráfica. Para esto, Kandinsky mandó pintar todo el interior de decenas de colores y matices. Plafones, pisos, muros, barandales, escaleras y zoclos de tiñeron de todo tipo de colores en diferentes gamas, además de blanquear el cristal del ventanal de la escalera por cuestiones de privacidad.

Otro de los autores que sin duda se destacó por el uso del color en su arquitectura fue Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mejor conocido como Le Corbusier, ya que, si bien no perteneció directamente a la Bauhaus, fue sin duda uno de los padres del movimiento moderno arquitectónico y contemporáneo del desarrollo de esta escuela. Si bien la obra de Le Corbusier en su mayoría la relacionamos con la monocromía, al uso del blanco y el gris del concreto aparente, esto está alejado de la realidad, existen diferentes proyectos en los que Le Corbusier utilizó el color como elemento compositivo de proyección y no solo como un elemento decorativo. Definitivamente su labor como teórico y como pintor se dio de la mano con la arquitectura y el uso del color terminó influenciándolo al momento de proyectar.

El primer intento de Le Corbusier en el uso de la teoría del color aplicado a la obra arquitectónica se dio en la villa La Roche-Jeanerette de 1925 en París. En esta obra, mediante el uso del color Le Corbusier dimensiona los espacios a su conveniencia, los alarga, los disminuye, lo desaparece o lo jerarquiza. Hace de un espacio monocromático estático uno policromado elástico (Lluch, s. f.). Negros y grises se conjugan con muros azules, cafés y turquesas en pequeñas secciones, así como un gran muro de doble altura perteneciente a la galería de cuadros, en tono crema muy tenue, que con el impacto de la luz natural se satura y muta al amarillo. Una rampa

dentro de la misma galería se jerarquiza y domina la composición con un intenso color terracota que sobresale del piso rosa.

Las escaleras de la casa cuentan con un poco ortodoxo negro intenso, mediante losetas cuadradas, que contrastan con el blanco y el turquesa de los muros. Por el contrario, su fachada es muy minimalista, blanca al más puro estilo de arquitectura de los veinte, y cancelería negra, casi como si tuviera la intención de sorprendernos una vez adentro, mostrándonos un interior inesperado, tan distinto y tan congruente a la vez.

Otro ejemplo más práctico que teórico del uso del color por Le Corbusier lo realizó en la Villa Savoye, construida en 1929 en la ciudad de Poissy, Francia. En ella tenemos el mejor ejemplo de los tan conocidos postulados de Le Corbusier para una *nueva arquitectura*, presentados en 1927. La planta y fachada libre, la planta sobre pilotes, ventanas alargadas y terraza jardín, se plantean como una propuesta en esta y en muchas de sus obras, conceptos que adoptaron una gran cantidad de autores como parte del movimiento moderno. Sin embargo, y a pesar de que el color blanco domina fachadas e interiores, con la sencillez y limpieza de muchas de sus obras, en esta Le Corbusier tiene un detalle muy destacado en cuestión de color. El volumen bajo de la casa que contempla el garaje, y que es en el que descansa la vivienda, es contrastado con toda la fachada al pintarlo de verde oscuro, con el objetivo de camuflarlo con los árboles que están alrededor de la casa, aprovechando el hecho de que la propiedad se encuentra totalmente rodeada de vegetación. De esta manera, la casa aparenta estar sostenida solo sobre una serie de delgadas columnas de sección circular, que le añaden una ligereza visual al conjunto, simulando una casa un tanto flotante y acentuando el concepto de la planta alta sobre pilotes.

Para la década de los cincuenta Le Corbusier había desarrollado una plástica apoyada en el concreto armado de formas más atrevidas en cuestión geométrica, deja un tanto de lado las formas básicas como los cubos y paralelepípedos y se sumerge

en una expresión más plástica. El ejemplo más claro de esto lo vemos en la Capilla Ronchamp en Francia, construida entre 1950 y 1955. La plasticidad que le da el concreto armado a la forma orgánica se hace presente, principalmente en el gran volado de la cubierta, es un Le Corbusier renovado, la curva se muestra en planta y alzado, los muros curvos le dan un carácter plástico nunca visto en su obra. Sin embargo, la policromía sigue siendo parte de su labor, ya que coloca en los altos muros de la capilla una serie de vanos de diferentes tamaños y formas, así como cristales de varios colores que le dan un resultado lumínico sumamente interesante al interior, haciendo recordar el efecto casi espiritual de los interiores de las catedrales góticas.

En 1951, con la unidad habitacional de Marsella, Le Corbusier nos muestra el edificio en el que aterrizó su teoría antropométrica de escala y proporción humana y su relación con el espacio horizontal y vertical arquitectónico, conocido como El Modulor. Por otro lado, en términos formales, presenta un gran volumen a base de concreto armado aparente, tendencia que vemos también en los diferentes edificios gubernamentales que realizó en Chandigarh, pero en Marsella, a pesar de la gran escala del edificio, mantiene el concepto de planta baja libre, sosteniendo el edificio mediante una serie de columnas en forma de pirámide trunca invertida, así como la azotea plana proponiéndola como un espacio habitable.

Los colores primarios principalmente, así como algunos verdes y naranjas, se van a presentar en los muros y pretilos de los balcones y ventanas de las fachadas oriente y poniente, contrastando con el color gris del concreto aparente. Las fachadas norte y sur, que son más pequeñas, se contrastan claramente una con la otra, ya que la fachada sur presenta una serie de balcones en la misma tendencia de las fachadas principales, pero la norte es un muro cabecero completamente ciego colado en concreto aparente, en que Le Corbusier solo deja que el material hable por sí mismo, que la textura del concreto descimbrado en bruto, con sus diferentes tonos grises, nos muestre una fachada limpia y sencilla, mas no monótona.

Así como hemos mostrado ejemplos de arquitectura europea, el uso de los conceptos arquitectónicos relacionados con la Bauhaus y con el movimiento moderno no fueron ajenos a México, por el contrario, una gran cantidad de arquitectos nacionales a partir de la década de los veinte incursionaron en un movimiento de carácter social, influenciados claramente por los conceptos de la Bauhaus, y en algunos casos por la propuesta de Le Corbusier.

Uno de los arquitectos que, si bien tuvo diferentes etapas arquitectónicas, siempre buscó la funcionalidad como parte de su obra, y sin duda es uno de los arquitectos más importantes dentro del movimiento moderno en México, fue Luis Barragán. El uso de la funcionalidad espacial, pero además el gran manejo del color y de la luz, son características notables de su obra. Posiblemente en la historia de la arquitectura mexicana nadie manejó la luz, la sombra, el color, las texturas y la conjunción de todas ellas como lo hizo Barragán. Incluso dejando una escuela dentro de la arquitectura mexicana de diferentes autores posteriores que adoptaron estos conceptos y ayudaron a crear un movimiento moderno.

La primera etapa de la arquitectura de Barragán se ubica en Jalisco, indagando en los elementos de la arquitectura del campo, de las construcciones vernáculas, completamente influenciado por las haciendas en las que se desarrolló su niñez. El uso de acabados rústicos, herrería, madera, las tejas y losetas de barro, colores llamativos, espejos de agua e incluso arcos de medio punto y conopiales, como influencia de la arquitectura conventual mendicante y de las ilustraciones de Ferdinand Bac. En una segunda etapa se enfocó en la vivienda de corte funcionalista, más apegada al concepto europeo, en donde imperó la monocromía, volúmenes sencillos, líneas y planos rectos. Pero sin duda el periodo más significativo de su carrera es el que el mismo Barragán llamó *arquitectura emocional*, etapa en la que nos enfocaremos principalmente, ya que además de las diferentes características que la hacen sumamente original, posiblemente el uso del color y su interacción con la luz, sea lo más destacado.

Para Barragán el color complementaba a la arquitectura, pero también la transformaba. Sus conceptos concuerdan claramente con los mencionados por Le Corbusier, afirmando que el color ensancha y achica los espacios, además de que añade la magia necesaria a cada espacio (Barragán, 1980). Sin embargo, a diferencia de otros autores que hemos mencionado como Van Doesburg o Le Corbusier, que concebían el espacio arquitectónico simultáneamente al estudio del color, incluso realizando estudios cromáticos previos como parte del proceso creativo y proyectual, Barragán primero proyectaba, luego construía y luego coloreaba.

El método creativo de Barragán era un tanto particular, ya que era constantemente cambiante, no estaba cerrado a modificar en el proceso incluso de la misma obra. Es bien sabido que mientras se desarrollaba la misma construcción, en muchos casos Barragán eliminaba o agregaba muros, los disminuía o levantaba, modificaba los espacios y sus alturas. El color, sin embargo, era el último elemento aplicado.

Una vez concluida la obra, Barragán la visitaba y la espacializaba a diferentes horas del día, estudiaba la entrada de luz, las sombras, los contrastes y comenzaba a imaginarse el color idóneo para espacios interiores y exteriores. Azules, rojos, naranjas, amarillos, lilas eran solo una parte del *pantone* de su obra, los cuales se mezclaban con los terracotas de las baldosas de barro o la madera de los pisos, de los muebles y de las viguerías. El verde, por el contrario, jamás apareció artificialmente, lo aporta la naturaleza, la vegetación perfectamente estudiada por él, nos muestra como llevaba su trabajo como paisajista también al espacio interno:

Visito el lugar constantemente, a diferentes horas del día, y comienzo a “imaginar el color”, a imaginar colores desde los más locos e increíbles. Regreso a los libros de pintura, a la obra de los surrealistas, en particular a De Chirico, Balthus, Magritte, Delvaux y la de Chucho Reyes. Reviso las páginas, miro las imágenes y las pinturas y de repente identifico algún color que había imaginado, entonces los selecciono. Posteriormente pido al maestro pintor igualarlos, en un pedazo de cartón grande, para colocar los cartones sobre las

paredes incoloras. Los dejo por varios días y los cambio y contraste con otros muros; finalmente, selecciono el que más me guste. (Barragán, 1980)

Como podemos observar en esta cita, existió en la obra de Barragán una influencia importante de autores del área de las artes gráficas principalmente en el uso del color. Uno de sus grandes amigos, el pintor Jesús “Chucho” Reyes, fue probablemente la mayor influencia en la arquitectura de Barragán cuando hablamos específicamente del uso del color.

Si observamos la obra de Reyes, inmediatamente se perciben colores que rápidamente podemos relacionar con “lo mexicano”, con Barragán, principalmente ese rosa intenso que podemos ver en su casa de Tacubaya, en la cuadra San Cristóbal o en la casa Gilardi. Los colores primarios y sus derivados como el lila y el naranja aparecen de manera evidente en la obra pictórica de Reyes, Barragán los traslada al volumen y los expone a luz. Luis Felipe leal lo explica de esta manera:

El color viene de Chucho Reyes, hay que ver las primeras obras de Jalisco, son casi monocromáticas, no hay aplicación de color, el color lo empieza a aplicar él con la relación con Chucho Reyes. Chucho Reyes era un hombre fantástico, elocuente, y Barragán si algo tuvo también, es esa capacidad de absorber el talento de las personas con las que se rodeaba. (Barragán, 2017)

Otro que sin duda podemos mencionar como parte de esa contribución y que estuvo ligado directamente a la Bauhaus es Josef Albers. Quien junto con su esposa Anni realizaron un trabajo docente sumamente importante dentro de la Bauhaus, desde la primera etapa de Weimar, principalmente en el área de las artes gráficas, la teoría del color y los textiles. Con el cierre de la Bauhaus, Anni y Josef emigraron a Estados Unidos y posteriormente visitaron México, en donde entablaron una relación de amistad con Luis Barragán, no sería extraño encontrar en los colores del trabajo gráfico de Josef o en los textiles de Anni, influencia directa o matizada en la volumetría de Barragán.

En el convento de las Capuchinas Sacramentarias de 1955, calificado por el artista Fernando González Gortázar como el mejor espacio arquitectónico del siglo XX en el mundo (Gortázar, 2002), nos encontramos con una obra en la que el color y la luz maravillan al espectador, incluso más allá del diseño arquitectónico, tan sencillo y limpio como suelen ser los espacios de Barragán, en este caso la luz juega un papel determinante en la composición, haciendo de este convento una obra maestra en el juego del color, las sombras y la luz. Aunque el color blanco es la base del edificio, lo contrasta con el negro volcánico de las losetas de piso y la madera de muebles, puertas y puertas. Una celosía amarilla muy intensa separa el espacio exterior del interior, una característica muy marcada de Barragán, ya que con grandes ventanales y celosías fundía visual y simbólicamente los espacios abiertos de los cerrados.

La capilla principal es uno de los espacios más destacados, no solo de este conjunto sino de toda la carrera de Barragán. Con muros de doble altura pintados en color blanco y naranja, el lugar se tiñe de un color amarillo gracias a una entrada de luz mediante un ventanal muy angosto, pero de piso a techo, realizado a base de cristales color ámbar que cambian por completo la atmósfera de la capilla; no solo le da luz, además la colorea en diferentes tonos. Posiblemente por eso eligió los muros blancos, para que la luz y el amarillo del ventanal hicieran el resto sobre las superficies de las paredes.

Por otro lado, un retablo en tono dorado sobre un muro rojo, obra de Mathias Goeritz, que como sabemos intervino en muchas de sus obras, en este caso haciendo una clara abstracción de los retablos barrocos laminados en oro. Finalmente, Barragán coloca una cruz perpendicular al muro del retablo, casi como si quisiera esconderla, pero al entrar la luz, la sombra de la cruz se proyecta directamente en el muro principal, de frente al espectador; un detalle que nos muestra la capacidad de Barragán para manipular la luz, la sombra y el color; esto no es producto de la casualidad, es el resultado de un detallado estudio previo y de la búsqueda de diferentes soluciones.

En la Casa Gilardi, construida en 1976, nuevamente el color se convierte en lo más destacado, independiente del juego de volúmenes y del proyecto arquitectónico en general, la luz y su interacción con el color colocan esta vivienda como uno de los proyectos de casa habitación más importantes de la arquitectura nacional del siglo XX. Dentro del terreno, una enorme jacaranda se convirtió en el elemento alrededor del cual Barragán desarrolló el proyecto, más que una problemática, fue asimilada como una oportunidad para desarrollar un espacio artificial alrededor de un elemento natural.

Una vez concluida toda la obra, Barragán definió los colores y la vegetación a utilizar mediante el proceso mencionado anteriormente, visitando la casa a diferentes horas durante varios días, analizando el impacto del sol en los espacios internos y externos, los contrastes de luz y sombra y su interacción con la naturaleza, principalmente la jacaranda. El patio cuenta con un hermoso juego de rosas y lilas que se contrastan con el blanco y el verde que aporta la jacaranda y las cactáceas. Son formas básicas, pero perfectamente utilizadas, los muros son altos para aislar la casa de su entorno, y las jarras tequileras de barro colocadas en una esquina del patio le dan ese toque tradicional que utilizó en diferentes proyectos.

El interior es impactante, se accede a través de un pasillo de muros blancos, que la luz convierte en un espacio amarillo gracias a una serie de ventanas laterales que cuentan, como en el convento de la Capuchinas, con vitrales en tono ámbar. Es un pasillo que invita a entrar, como si preparara al espectador para la estancia, posiblemente el espacio más destacado de la obra.

El corredor prepara el viaje a través de la casa para llegar a un espacio importante: el comedor con una alberca cubierta. De pronto, emerge del estanque un muro rosa que corta el agua y casi llega a tocar el techo. Ese muro da sentido al espacio, lo hace mágico, crea tensión alrededor. Desde el techo una linternilla baña al muro de luz y enfatiza su papel. (Barragán, 1980)

El mismo Barragán afirma que los colores de este espacio fueron inspirados en un cuadro de Chucho Reyes, influencia claramente cromática en su obra como se mencionó anteriormente.

Es importante aclarar que, si bien Barragán siempre ha sido celebrado por el aspecto notablemente estético de su arquitectura, jamás estuvo desligado del aspecto funcional, fue un autor totalmente contemporáneo al movimiento moderno del racionalismo y el funcionalismo, cubriendo el aspecto físico mecánico, así como el emocional. La capilla principal del convento de las Capuchinas Sacramentarias y el comedor de la casa Gilardi son solo una muestra de la genialidad de Luis Barragán como un arquitecto de la luz; nos habla de un hombre que supo leer de manera magistral el código volumen-luz-color, tan imitado por muchos y tan logrado por pocos.

Finalmente mencionaremos una obra sumamente interesante, totalmente ligada al movimiento moderno de la arquitectura de principios del siglo XX y muy influenciada por el funcionalismo europeo, una edificación en donde los conceptos *lecorbusianos* y de la Bauhaus se hacen evidentes de manera inmediata, pero en donde además el color juega un papel muy importante, hablamos de la casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, diseñada y construida por Juan O'Gorman entre 1929 y 1931, al sur de la Ciudad de México.

Haciendo una analogía con autores antes mencionados como Le Corbusier y Bruno Taut (recordemos que además de su labor arquitectónica, paralelamente desarrollaron obra pictórica, hecho que sin duda influenció en el uso del color en su obra), el caso de O'Gorman podría ser un tanto similar, ya que, de igual manera, mantuvo una carrera como pintor y muralista paralelamente a la arquitectura.

Específicamente la obra de la que hablaremos se desarrolló en una etapa en que la arquitectura de O'Gorman tendía a ser muy monocromática, muy radical, influenciada por los postulados de Le Corbusier para una *nueva arquitectura*, y por el rechazo a la estética en pro de la funcionalidad

de los espacios, el uso del concreto aparente y los aplanados en bruto eran la constante en este periodo de su obra, hecho que cambió con el paso de los años hacia una obra mucho más orgánica y colorida. Pero entonces, por qué O'Gorman plantea una casa en la que el color se vuelve tan importante, en una etapa en la que el minimalismo pragmático, parafraseando a Carlos González Lobo, lo definía como arquitecto (IPN, 1994).

O'Gorman desarrolló en esta obra un conjunto de dos casas independientes pero conectadas por un puente, ambas bajo los conceptos de la arquitectura moderna y el funcionalismo europeo, pero con diferencias arquitectónicas visibles. Los postulados de Le Corbusier son muy evidentes en varios elementos, principalmente en la casa perteneciente a Diego Rivera, la planta baja libre sobre pilotes, la planta alta libre, la azotea habitable y las ventanas alargadas; elementos en los que O'Gorman fue de los pioneros en su adaptación a la arquitectura nacional, no como una simplista exportación de conceptos, sino siempre en búsqueda de una arquitectura nacional basada en el carácter social.

El color toma relevancia principalmente en la fachada de ambas casas, en la de Rivera, el color rojo casi terracota tiene un simbolismo muy tradicional, más que un gran trabajo de luces, sombras, colores y contrastes como lo vimos en la obra de Barragán, en el caso de O'Gorman, el color parece ser más un acercamiento a la tradición nacional. Este "rojo indio" como le llama Edward Burian (Burian, 1998), evoca a la tierra, al tezontle, y por lo tanto al pasado mexicano; esto lo contrasta con una fachada blanca y una fachada acristalada con el tono gris del concreto.

En el caso de la fachada de la casa Kahlo, el azul añil se presenta en las cuatro fachadas, es una clara influencia de la casa que habitó la artista en Coyoacán, y a la que se sintió siempre más arraigada. Es un azul también muy tradicional en las construcciones vernáculas mexicanas, porque ahuyenta los malos espíritus según Tim Street Porter (Burian, 1998). Las bajadas de agua completamente visibles, así como toda la herrería exterior se pinta

de color rojo, en contraste con el azul de los muros.

Los interiores contrastan con los exteriores, son mucho más sencillos, predominan los muros blancos, pero los elementos estructurales se evidencian, se aplanan y se dejan con el tono característico del concreto para resaltarlos del muro blanco, las losas, en este caso encasetonadas, también se dejan aparentes, la retícula de concreto contrasta con el ladrillo del interior de los casetones. Las instalaciones son aparentes, influencia seguramente de la Bauhaus y de las soluciones de Gropius en Dessau, algo innovador para 1930 en México.

Finalmente, el color verde, similar a Barragán, lo aporta principalmente la naturaleza, O'Gorman coloca un muro perimetral de cactus circundando las casas, más que con la intención de delimitar el terreno, con la de integrar la obra al contexto urbano, que para 1930 todavía lucía un paisaje rural al sur de la ciudad. Una obra magnífica de modernidad pero que mantiene ese carácter nacional. Posiblemente esa sea la razón por la que O'Gorman añadió el color en un periodo en que su arquitectura tendía a ser minimalista y monocromática, además de que fue un espacio concebido para dos artistas gráficos, y su relación con el color es inevitable.

Como podemos observar, si bien es cierto que la arquitectura racionalista y funcionalista producto de la Bauhaus, así como la que se desarrolló dentro del contexto del movimiento moderno, fue en mayor medida una arquitectura monocromática, y en la que sus autores permitieron que el volumen blanco y su interacción con la luz hablaran solos, también sería una idea muy simplista pensar que la arquitectura moderna es una arquitectura minimalista, aquí hemos mencionado solo algunos ejemplos que muestran cómo el movimiento moderno no solo no escapó al juego de los colores, además los utilizó en beneficio de su composición arquitectónica, en muchos casos de manera muy notable.

Referencias

- Barragán, L. (1980). *Conversación de Formas*. (M. Schjetnan, Entrevistador)
- Barragán, L. (2017). *Todas las ventanas dan al cielo*. TV UNAM.
- Burian, E. (1998). *Modernidad y arquitectura en México*. Gustavo Gili .
- Frampton, K. (2016). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- Gortázar, F. G. (09 de noviembre de 2002). *La Capilla de Capuchinas, lo mejor del mundo: González Gortázar*. (R. Proceso, Entrevistador). Consultado en <https://www.proceso.com.mx/188594/la-capilla-de-capuchinas-lo-mejor-del-mundo-gonzalez-gortazar>
- Hochman, E. (2002). *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*. Paidós Ibérica , S.A.
- IPN, C. I. (1994). *Con los Ojos de Mario Pani*. DCMX, México .
- Knöfel, U. (s. f.). *Luces y sombras de la Bauhuas*. Consultado en <https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20190209/escuela-bauhaus-centenario-walter-gropius-historia-alemania.html>
- Lluch, J. S. (s. f.). *Color y arquitectura contemporánea*. Consultado en <https://juaser11.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/expresionismo-bruno-taut/>

*Edwin Iván González López

Arquitecto por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, docente en la misma facultad con 11 años de antigüedad, en las áreas de representación arquitectónica, Teoría e Historia de la Arquitectura. Realizó su tesis de licenciatura sobre la arquitectura mexicana de la primera mitad del siglo XX, analizando las obras y autores más destacados, dentro del contexto del proceso de la institucionalización de la Revolución Mexicana. Ha impartido las asignaturas de Historia de la Arquitectura de los siglos XIX, XX y XXI; del Origen al Imperio Bizantino, Historia de la Arquitectura en México, Teoría de la Arquitectura y Teorías Actuales del Arquitectura, entre otras. Actualmente se encuentra impartiendo la asignatura en línea Historia de la Arquitectura: de la Edad Media al Barroco, primera materia bajo esta modalidad dentro de la licenciatura en Arquitectura.

Ha sido asesor y jurado de diferentes trabajos de titulación, principalmente dentro del área teórico-histórica. Ha impartido pláticas y conferencias sobre temas relacionados a la arquitectura del siglo XX principalmente dentro del contexto del movimiento moderno. Es miembro del Seminario de Arquitectura y Vida Cotidiana en la Ciudad de México de finales del siglos XVIII hasta principios del Siglo XX, perteneciente al Programa de Investigación de la FES Acatlán, UNAM.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.