

Universidad de Salamanca
Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes



Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



Trabajo Fin de Máster

**“A las casas las
mantiene el humo”**

Tutora: Laura Muñoz Pérez

Autor: David Emiliano Fernández Mateos

Curso: 2012-2013

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción..... | 1 |
| 2. De lo general..... | 4 |
| 2.1 Otra modernidad..... | 4 |
| 2.2 Regionalismos..... | 8 |
| 2.3 Intersticios..... | 15 |
| 3. A lo particular..... | 19 |
| 3.1 Abstracción vernacular..... | 19 |
| 3.2 Realismo..... | 22 |
| 3.3 Entre lo local y lo global..... | 26 |
| 3.4 Periferias..... | 30 |
| 4. Conclusiones..... | 33 |
| 4.1 Hacia una arquitectura <i>povera</i> | 33 |
| 4.2 En la cuerda floja..... | 33 |
| 4.3 Al límite..... | 34 |
| 5. Anexo: Ilustraciones..... | 36 |
| 6. Bibliografía..... | 43 |

1. Introducción

El presente trabajo de fin de máster lleva por título *A las casas las mantiene el humo*. Esta frase, tomada de uno de los libros¹ que he utilizado para la investigación de dicho trabajo, hace referencia a un refrán, según el cual la existencia de un hogar habitado asegura la conservación del mismo y está íntimamente relacionado con uno de los dos tipos de arquitectura, la popular, de los que voy a tratar. Por otro lado, me gustaría traer a colación el sustento inmaterial que denota el concepto de humo aplicado a la idea de casa, y ponerlo en relación con el otro tipo de arquitectura que aquí se presentará, la denominada moderna, ya que en este segundo tipo de arquitectura, como veremos posteriormente, se parte de decisiones ‘proyectuales’ tomadas *a priori* y subordinadas a una idea principal, también inmaterial, que la define².

Así pues, en nuestra labor de investigación nos moveremos entre dos tipos de arquitecturas, la popular y la moderna, históricamente enfrentadas por pertenecer a dos mundos diametralmente opuestos: una perteneciente a lo que podríamos denominar baja cultura -donde las soluciones locales y el carácter anónimo serían unas de sus señas de identidad- y otra a la denominada alta cultura, en donde, por el contrario, las soluciones universales y el sello de una autoría son la tónica general.

De acuerdo con lo dicho, el objetivo principal de este trabajo será estudiar el encuentro, casi nunca fortuito, entre estos dos mundos. Es por ello por lo que nos moveremos en soluciones límites -alejadas de las zonas de confort donde generalmente imperan las verdades dogmáticas- para adentrarnos en la línea fronteriza en la que estos dos tipos de arquitectura pierden su identidad, dando así lugar a una suerte de edificación “bastarda” difícil de etiquetar y que, en mi opinión, abre nuevos caminos de desarrollo arquitectónico muy a tener en cuenta. Pero en el fondo no estamos aplicando metodológicamente nada nuevo, sino que seguimos para esta búsqueda la máxima aristotélica de *la virtud está en el medio*³, entendiendo el medio como un límite, según

¹ Cf. FLORES C., *Arquitectura popular española*, T. 1, Ed. Aguilar, Madrid, 1978, p. XIX.

² Cf. VALOR J., “¿Arquitectura abstracta?”, *Documents de Projectes d'Arquitectura* 16, 2000, pp. 44-49.

³ *Ética a Nicómaco*, 1180^a Bekker:

διὸ κατὰ μὲν τὴν οὐσίαν καὶ τὸν λόγον τὸν τὸ τί ἦν εἶναι λέγοντα μεσότης ἐστὶν ἡ ἀρετή, κατὰ δὲ τὸ ἄριστον καὶ τὸ εὖ ἀκρότης. οὐπᾶσα δ' ἐπιδέχεται πρᾶξις οὐδὲ πᾶν πάθος τὴν μεσότητα: ἕνια γὰρ εὐθὺς ὠνόμαστα. (Por eso, de acuerdo con su entidad y con la definición que establece su esencia, la virtud es un término medio; pero, con respecto a lo mejor y al bien, es un extremo).

nos recuerda Martin Heidegger⁴, no en el que algo se detiene, sino a partir del cual ese algo inicia su presencia.

Para conseguir el objetivo antes citado se ha seguido el siguiente método de trabajo: en primer lugar he dividido en dos partes el presente trabajo, una más teórica, titulada *De lo general*, donde me centraré en las teorías arquitectónicas que me han servido de apoyo para dar sustento crítico a mi trabajo, y otra más concreta, con título *A lo particular*, en la cual haré un recorrido cronológico de las distintas arquitecturas españolas que ejemplaricen lo definido en la parte teórica. En segundo lugar, se hará un análisis y una valoración crítica de dichas partes. Finalmente, se acabará con unas conclusiones que permitan aportar distintas vías de investigación que, creo, quedarán abiertas para futuros trabajos de estudios propios.

La parte teórica a la que me he referido en el párrafo anterior estará dividida en tres capítulos que se titularán respectivamente: *Otra modernidad*, *Regionalismos e Intersticios*. En el primero desarrollaré la idea alternativa de modernidad en el arte moderno propuesta por Juan Antonio Cortés⁵. En el segundo, partiendo del planteamiento que en un capítulo de su obra sobre crítica de la arquitectura moderna realiza Kenneth Frampton⁶, haré una breve presentación de la posibilidad de conjugar la arquitectura moderna global con la identidad cultural local, centrándome en los países que se mencionan en esta historia crítica y prestando especial atención a algunos de los ejemplos ofrecidos por dicho autor. A su vez, dicha presentación se complementará con la visión del problema de la identidad regional sostenida por William J.R. Curtis en su estudio sobre la arquitectura moderna⁷. Por último, en el tercer capítulo intentaré entroncar con lo analizado en los dos anteriores y abrir una posible línea de investigación centrada en los límites arquitectónicos donde se juntan lo moderno y lo popular.

Respecto a la segunda parte, se ha dividido en cuatro capítulos. En el primero, titulado *Abstracción vernacular*, se hará una pequeña introducción sobre la situación de la arquitectura moderna española durante la primera mitad del siglo XX y se mostrarán

⁴ HEIDEGGER M., *Construir, habitar y pensar*, conferencia dada en Darmstad, ante un público compuesto en su mayoría de arquitectos e ingenieros, en 1951, y editada en el vol. 7 de sus obras completas por la editorial Günter Neske Pfullingen en Tübingen, 2000. Cito por la edición heideggeriana en castellano *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

⁵ En su libro *Modernidad y Arquitectura*.

⁶ “Regionalismo crítico” de su *Historia crítica de la arquitectura moderna*.

⁷ Cf. Bibliografía del presente trabajo.

varios ejemplos de las primeras arquitecturas situadas entre lo moderno y lo popular realizadas en la década de los 50 y 60. En el segundo, titulado *Realismo*, se estudiarán las tendencias dominantes de la arquitectura moderna española durante los años 70 y 80, con especial atención a la que se denomina de esa manera. El tercero, con título *Entre lo local y lo global*, continuará con la década de los 90 haciendo un breve recorrido por las edificaciones realizadas en España durante esta década que apoyen la teoría que he desarrollado en la primera parte. Finalmente, proseguiré con el cuarto capítulo, *Periferias*, en el que me centraré en edificios contemporáneos españoles y los intentaré vincular con otras obras contemporáneas que sigan la misma línea conceptual.

Para cerrar el trabajo de fin de máster, terminaré con tres conclusiones que llevarán por título respectivamente: *Hacia una arquitectura 'povera'*, *En la cuerda floja* y *Al límite*. En la primera, procuraré relacionar el tipo de arquitectura presentada en el desarrollo del trabajo con el *arte povera* italiano surgido a finales de los años 60 del pasado siglo. Esta similitud se basaría principalmente en la utilización de determinados materiales pobres dentro de una arquitectura proyectada bajo el canon moderno. En la segunda, incidiré sobre el hecho de que determinadas arquitecturas, difíciles de situar dentro del discurso académico, se convierten en claves para la apertura de nuevos caminos de desarrollo arquitectónico y de la situación de difícil equilibrio, como sugiere su título, en la que se encuentran estas arquitecturas respecto a lo oportuno de sus propuestas, ya que el más mínimo movimiento hacia un lado u otro⁸, las condenarían al fracaso. La tercera y última conclusión sería la más abierta de todas. En ella, siguiendo con lo planteado en los capítulos *Intersticios* y *Periferias*, se hará referencia a las posibles soluciones edificatorias adoptadas dentro de las zonas fronterizas o de indefinición que vertebran el presente trabajo de investigación.

⁸ Entiéndase cada lado como las soluciones-tipo opuestas: en la arquitectura moderna y en la popular respectivamente.

2. De lo general

2.1 Otra modernidad

Siguiendo por la senda de lo estudiado por el arquitecto y teórico de la arquitectura Juan Antonio Cortés en el libro *Modernidad y Arquitectura*⁹, me gustaría profundizar en su idea de modernidad en el arte moderno. En este estudio crítico se pone en cuestión el enfrentamiento de la posición del Movimiento Moderno¹⁰ de principios del siglo XX, según la cual la obra moderna solo es posible como negación total del pasado, con la del Postmodernismo¹¹ de la década de los 70, en la cual la restauración del pasado es la única vía de actuación en el presente, para concluir que existe un tercer posicionamiento, denominado por el autor “idea alternativa de modernidad”, donde las realizaciones del pasado pueden ser incluidas en el presente sin renunciar a la modernidad de la época en la que fueron realizadas. Este concepto de modernidad es sobre el que nos apoyaremos para desarrollar el presente trabajo.

Para llegar a esta otra modernidad, en la que existe un juego de componentes viejos y nuevos en tensa interacción¹², hay que saber dilucidar entre la destrucción de todo lo pasado para crear una arquitectura completamente nueva y la conservación de todo lo pasado para no crear nada nuevo. Si la primera postura puede llevar al arquitecto al peligro de verse empujado a un cambio continuo en sus propuestas y a encontrar para cada problema una solución distinta, no es menor el peligro de la segunda postura en la cual es fácil caer en la revalorización, más arqueológica que arquitectónica, de los modelos del pasado sin llegar a considerar su valor real. De este modo, se considera oportuna la relectura hecha por Cortés del Movimiento Moderno. En dicha relectura, como veremos a continuación, algunas tendencias dentro de este movimiento pusieron en duda la inmutabilidad de sus principios y dieron lugar, como principal logro de la modernidad del siglo XX, según el autor, a una modernidad donde se reconoce la coexistencia de lo antiguo y lo nuevo.

⁹ CORTÉS J.A., *Modernidad y arquitectura*, Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.

¹⁰ Las dos obras teóricas más representativas del Movimiento Moderno podrían considerarse *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier (1923) y *Espacio, tiempo y arquitectura* de Sigfried Giedion (1941).

¹¹ El pensamiento arquitectónico postmoderno tendría su base teórica en las obras *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi y *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, ambas de 1966.

¹² Cf. CORTÉS, *ibid.*, p. 12.

Si partimos del principio fundacional del Movimiento Moderno, compartido con el de las vanguardias artísticas del momento y según el cual toda nueva obra debe basarse en un total rechazo del pasado y en la creación de lo que es exclusivamente nuevo, se entiende que este tipo de arquitectura se enfrentase a todo lo que representaba la tradición humanista –lo subjetivo, lo figurativo, lo representativo- a través de su opuesto –lo objetivo, lo abstracto, lo no representativo-. No obstante, esta separación entre el sujeto y el objeto, característica de la cultura contemporánea, no tuvo el mismo desarrollo en otras manifestaciones de este movimiento. En este sentido, es remarcable que los términos opuestos de sujeto/objeto y viejo/nuevo fueron tomados por dichas manifestaciones como entidades diferentes, pero no por ello incompatibles. Esta postura es la mantenida por esa modernidad alternativa a la que hacíamos referencia anteriormente, en la que no se considera la producción arquitectónica como mediación hacia fines relacionados únicamente con la tradición ni como reducción a la abstracción del objeto y la pureza del lenguaje formal.

Para esta modernidad alternativa la obra arquitectónica puede establecer relaciones no dependientes de los principios tradicionalmente establecidos, sin que por ello las edificaciones resultantes estén en la obligación de recurrir a la ausencia de cualquier referencia al pasado. Es decir, los nuevos elementos configuradores de la arquitectura moderna están plenamente capacitados para interactuar con los tradicionales, siempre que estos últimos hayan sido cuestionados y, por lo tanto, desprovistos de su configuración convencionalmente aceptada.

Con el fin de concretar lo dicho en el párrafo anterior, a continuación se muestran el listado de binomios opuestos y ejemplos, dados por Juan Antonio Cortés¹³, que aun perteneciendo a dos formas de entender el arte distintas, como son la moderna y la antigua, conviven en esta modernidad alternativa:

- Forma/Contenido. La unión tradicional entre signo y significado se liberaliza al considerarse los elementos como independientes de su nexo convencional. Estos elementos liberalizados ya pueden reordenarse mediante nuevas relaciones no predeterminadas que les de un nuevo significado. Ejemplos: Los “collage” en pintura, los “readymades” de Marcel Duchamp o el montaje cinematográfico de Eisenstein.

¹³ Cf. CORTÉS, *ibid.*, pp. 68-71.

- Abstracción/Figura. Se da una distinción y, simultáneamente, una relación entre lo abstracto y lo figurativo. La forma abstracta, general y atemporal, coexiste con los elementos figurativos, más concretos y temporales. Ejemplos: El cubismo de Juan Gris, el purismo de Léger o las villas de Le Corbusier.
- Realidad/Ilusión. Estas obras no se consideran representaciones de una realidad exterior ni como realidades independientes del mundo exterior. Se mantiene una relación activa con la realidad a pesar de crear realidades autónomas. Ejemplos: Los interiores de Matisse o las series de Josef Albers.
- Foco/Periferia. Existe una tensión continua entre la zona interior y la definición de los bordes. Tanto el centro como la periferia se acentúan en una relación discontinua. Ejemplos: Edificios de Mies van der Rohe.
- Frontalidad/Oblicuidad. La simetría, asociada a la tradición del clasicismo, aparece unida a la diagonal, característica formal característica de la modernidad. Estas dos cualidades, lo frontal y lo oblicuo, no tienen la consideración de excluyentes. Ejemplos: Composiciones neoplasticistas y las villas de Le Corbusier.
- Sucesión/Simultaneidad. Se juega en la obra con la cuarta dimensión. Varias visiones sucesivas del objeto se superponen en una única imagen que lo reconstituye en el tiempo. La tradicional incompatibilidad entre lo sucesivo y lo simultáneo desaparece. Ejemplos: El cubismo analítico.
- Dinamismo/Estatismo. A través del análisis y la descomposición del movimiento se introduce la percepción del cambio en un objeto estático. Ejemplos: La *Cronofotografía* de Etienne-Jules Marey y el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp.

Como se puede ver, una atenta relectura del Movimiento Moderno nos da una pauta para poder dirimir la dicotomía entre lo moderno y lo antiguo y, así, constatar la posibilidad de la vía de investigación que nos interesa sobre *obras que establezcan su propia realidad con la inclusión, en una activa interacción, de términos opuestos – preexistentes y de nueva creación- pero no excluyentes.*¹⁴

¹⁴ Cf. CORTÉS, *ibid.*, p. 71.

En referencia al objetivo principal de nuestro trabajo (el encuentro en la arquitectura entre lo moderno y lo popular), la tesis desarrollada por Juan Antonio Cortés nos sirve de apoyo teórico para comprobar que determinados elementos y propuestas ajenos a la arquitectura moderna, ya sea por su cualidad tradicional y antigua o –para nuestro interés- popular, pueden desarrollar un papel importante dentro de la arquitectura contemporánea. Esta teoría, en la que no se cuestiona la reutilización de estos elementos en producciones actuales, valida el que en la producción arquitectónica actual se proyecte incorporando conceptos que pertenezcan a distintos vocabularios o periodos.

Una vez aceptado esto, el problema se plantea en la elección de los distintos elementos a incorporar y la manera de relacionarlos sin que estos pierdan su identidad, así como en la oportunidad de su elección, dados un contexto y una localización determinados. Para aclarar en la medida de lo posible esta disyuntiva, me gustaría concluir este capítulo con lo dicho por Cortés en referencia a ello:

“[...] Una obra de arquitectura actual puede incluir componentes que se originaron en otro tiempo y lugar, considerados como objetos preexistentes –“objects trouvés”- que pueden coexistir con otros elementos o reglas relacionales en una dialéctica en la que cada componente mantiene su identidad en un juego recíproco y no es reducido a una cita ni fundido en una unificación que lo neutraliza. Los elementos diferentes afirman su autonomía y establecen a la vez su implicación mutua, de acuerdo con un nuevo conjunto de interrelaciones precisas que permiten la coexistencia de componentes formales diversos.

Estos componentes arquitectónicos pueden, por otra parte, repetirse en el tiempo sin perder su identidad –sin tener que quedar reducidos a una mera alusión o cita- pero no son formas permanentes e ideales independientes de sus condiciones materiales –no pueden ser reactualizados en cualquier condición-. La condición material de la arquitectura no está determinada tanto por la fecha de su definición o lugar de su aparición, sino que está ligada más bien a las posibilidades de su reinscripción en un contexto diferente. El componente arquitectónico puede ser repetido manteniendo su identidad en un nuevo contexto, de acuerdo con una materialidad que establece principios de diferencia –a la vez de distinción y de referencia- y de acuerdo con un dominio relacional que permite una dialéctica de contrastes, una tensa interacción, con las circunstancias de su localización particular [...]”¹⁵.

¹⁵ Cf. CORTÉS, *ibid.*, p. 76.

2.2 Regionalismos

Con la intención de continuar con lo dicho en el capítulo anterior sobre la coexistencia de elementos modernos y tradicionales en la obra arquitectónica, me parece oportuno introducir ahora la categoría de “regionalismo crítico” utilizada por el arquitecto Kenneth Frampton en su *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* para poder desarrollar de forma más concreta la forma de conjugar la arquitectura moderna, entendida ésta como heredera de la del Movimiento Moderno, con la identidad cultural local.

En la historia crítica escrita por este arquitecto se plantea¹⁶ la existencia de un tipo de arquitectura entendida como síntesis de una cultura local (arquitectura regional/popular) y la civilización universal (arquitectura global/moderna), suponiendo que para esta última arquitectura la cultura local no se contempla como algo inmutable, sino como algo que ha de ser continua y conscientemente cultivado para poder ser perpetuado. Todos los ejemplos de arquitectura dados por Frampton que persiguen esta idea, de los que mostraremos algunos a continuación, tienen en común la combinación de valores adscritos a la arquitectura moderna con elementos de marcado carácter vernacular, los cuales crean una fructífera tensión entre la modernización universal y la idiosincrasia de la cultura enraizada.

De los ejemplos a los que se he hecho referencia anteriormente, propondría mostrar los que más se acercan a la idea de conjunción entre elementos modernos y populares que persigue el presente trabajo, como es el caso de la obra realizada por José Antonio Coderch, Luis Barragán y Tadao Ando en España, México y Japón respectivamente.

Como se puede comprobar en la *Casa Catasús* (fig. 1), proyectada por el arquitecto español antes mencionado y construida en el año 1956 en la localidad barcelonesa de Sitges, se da una convivencia de elementos pertenecientes a la arquitectura popular mediterránea –muros de mampostería enlucidos, contraventanas o porches- con elementos típicos de la arquitectura moderna: juego de ortogonales en los muros¹⁷, apertura de grandes huecos acristalados o cornisas voladas. Todo ello da como resultado una arquitectura *típicamente regionalista en cuanto que osciló entre una tradición*

¹⁶ Capítulo 5: “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural” en la tercera parte de su *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pp. 318-332.

¹⁷ En este tipo de composiciones se aprecia claramente la influencia de la arquitectura neoplasticista de Mies van der Rohe.

*vernacular y la composición vanguardista*¹⁸. De igual manera, en la *Casa Estudio* de Luis Barragán (fig. 2), realizada en la localidad mexicana de Tacubaya en 1947, se da el equilibrio entre soluciones pertenecientes a la arquitectura colonial mexicana –aleros para proteger de las lluvias, el color de la tierra, el sistema de abastecimiento de aguas, la distribución en torno a los patios o la adecuación de las edificaciones con su emplazamiento- con recursos formales que nos remiten al lenguaje moderno: uso de grandes planos, concatenación de espacios o configuraciones abstractas.

Más cercana en el tiempo es la obra del arquitecto Tadao Ando. En ella se llega a un mayor punto de tensión entre lo local/popular y lo global/moderno que en los dos arquitectos anteriores. Este mayor grado de transposición se consigue no en la convivencia de elementos de la arquitectura local, en este caso japonesa, con los pertenecientes a la moderna, sino en la actualización de los primeros a través de soluciones utilizadas por distintos maestros del Movimiento Moderno. Ejemplo paradigmático de esto son las casas proyectadas por él durante los años 70 y 80, en las cuales, como es el caso de la *Casa Koshino* (fig. 3), construida en Ashiya en 1984, se reinterpretan cualidades extraídas de la cultura tradicional del lugar –el carácter introvertido, el juego de texturas de los materiales, el filtrado de la luz natural o la relación con la naturaleza- mediante recursos utilizados en la abstracción moderna, como son el uso del hormigón armado visto, la estratificación de la planta y la sección, la creación de espacios exteriores de transición o el juego de volúmenes y de iluminaciones naturales. O dicho de otro modo¹⁹: *[...] Ha restringido al mínimo las alusiones directas y ha preferido buscar el principio que anima a las obras del pasado, que el transforma en términos espaciales modernos. [...] Los muros planos y los recintos de Ando recuerdan a Mies van der Rohe, [...] El uso que hace Ando de los materiales y su abstracción contiene ecos de Louis Kahn, [...] Y hay también numerosas deudas con Le Corbusier: en el uso del hormigón visto, de las rampas, las terrazas y cosas por el estilo.*

¹⁸ Cf. FRAMPTON, *o. c.*, p. 320.

¹⁹ CURTIS W. J. R., “Espacio, abstracción y paisaje”, en *El Croquis* 44+58 (edición conjunta y revisada): 1983-2000 Tadao Ando, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, pp. 22-41.

Para terminar de exponer el planteamiento hecho por Frampton sobre el “regionalismo crítico” en su *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, querría introducir a continuación los distintos rasgos comunes²⁰ que, según él, caracterizan al tipo de arquitectura en la que se centra el presente trabajo:

- El “regionalismo crítico”, aun ejerciendo la crítica con la modernización, se niega a abandonar el legado arquitectónico moderno. De igual manera, el “regionalismo crítico”, dado su carácter fronterizo y local, se distancia de las soluciones tipo del Movimiento Moderno.
- Este tipo de arquitectura no se encamina hacia la concepción del edificio como objeto aislado sino que, al contrario, se origina a partir del entendimiento del lugar donde se emplaza.
- El “regionalismo crítico” evita modelos arquitectónicos universales adaptando dichos modelos para que den respuestas concretas a factores específicos del lugar (topografía, clima, luz u orientaciones).
- El “regionalismo crítico” da igual importancia, a la hora de concebir los espacios arquitectónicos, al carácter visual de la obra y al táctil. En esta arquitectura se presta especial atención a percepciones sensoriales complementarias (niveles variables de iluminación, contrastes de texturas o juegos de corrientes y soleamiento).
- El “regionalismo crítico” tiende hacia la paradójica creación de una “cultura mundial” de base regional al insertar elementos foráneos en la tradición vernacular local. Con ello se cultiva una cultura contemporánea orientada hacia el lugar, sin llegar a ser hermética en el plano formal y tecnológico.
- El “regionalismo crítico” se da principalmente en intersticios culturales que, teniendo en cuenta su carácter periférico y su fuerte herencia cultural local, son capaces de escapar del dominio global de la civilización universal.

²⁰ Cf. FRAMPTON, *ibid.*, p. 332.

Uno de los defectos de los que adolece la visión de Frampton, en relación a su categoría de “regionalismo crítico”, es el de hacer referencia a arquitectos y obras de distintos contextos sin profundizar en las distintas situaciones históricas y sociales de cada uno de ellos. Para subsanarlo, intentaremos complementar lo dicho anteriormente con la visión de la problemática de la identidad regional en la arquitectura moderna hecha por William J. R. Curtis en su libro *La arquitectura moderna desde 1900*.

Según este autor, el Movimiento Moderno de principios del siglo XX fue un fenómeno que se dio solo y exclusivamente en ciertos países de Europa occidental y en algunas zonas de los Estados Unidos y de la Unión Soviética, lugares todos ellos vinculados a los movimientos de vanguardia artística de principios de siglo que se desarrollaron en las llamadas sociedades industrializadas. Es a partir de la segunda mitad de dicho siglo cuando los modelos de arquitectura moderna desarrollados en estos lugares empiezan a ser exportados a otras partes del mundo, aprovechando los modelos económicos expansivos de la posguerra, la rápida industrialización de los países menos desarrollados y la progresiva difusión de las ideas progresistas occidentales.

La exportación de los ideales del Movimiento Moderno a otros países empezó a generar varios problemas. Uno de ellos era el de la dificultad de coincidir en un modelo universal que sirviera de prototipo y cuya versatilidad diera respuestas diferentes sin caer en soluciones estereotipadas. Otro de los inconvenientes, quizás el más importante, era la capacidad de estos modelos para adaptarse a situaciones climáticas, culturales, tecnologías y constructivas completamente distintas a aquellas en las que fueron proyectadas. Un tercer problema, consecuencia del anterior, era la disyuntiva de cómo solucionar esta adaptación: aceptando a ciegas la “reconocida” universalidad del modelo moderno con la consiguiente pérdida de tipologías autóctonas o encontrar una solución híbrida con lo mejor de lo moderno/universal y de lo popular/local.

Si tomamos como buena la respuesta híbrida, única postura válida para la defensa de este trabajo, entonces tenemos que empezar a plantearnos qué modelos modernos pueden ser los elegidos para ser adaptados y cuál fue el punto de partida desde la perspectiva cultural local para soportar dicha adaptación. La razón estriba en que ya que no se darán los mismos resultados si los modelos modernos tomados pertenecen a la línea más ortodoxa de principios de siglo o a la más heterodoxa de mediados de siglo y

si la situación cultural local está o no preparada para llegar al nivel necesario de síntesis entre lo autóctono y lo moderno.

La mayoría de los países que importaron dichos modelos, entre ellos España²¹, no recibieron las influencias modernas hasta bien entrado el siglo XX y, por lo tanto, los modelos arquitectónicos que siguieron no fueron los pertenecientes al canon²² del primer periodo del Movimiento Moderno sino sus variantes posteriores²³, mucho más diversas y permeables a lo local que las anteriores. Esto facilitó la introducción de unos modelos arquitectónicos que, por un lado, seguían las directrices establecidas en las teorías de aquel momento, pero adaptadas a los condicionantes locales y, por otro lado, estaban avalados por el movimiento moderno al ser obras en su mayoría proyectadas por arquitectos reconocidos adscritos al movimiento.

No obstante, el camino que abrieron estos primeros modelos híbridos, con sus novedosas combinaciones de lo importado y de lo autóctono, tuvo una complicada continuidad al no existir un conjunto de soluciones-tipo que garantizase su éxito. Es más, la mala aplicación, por parte de los arquitectos locales, de los nuevos modelos hizo que las edificaciones recientes degenerasen en pastiches de las formas modernas y de las tradicionales. A todo ello hay que sumar la dificultad de construir lo proyectado. Partiendo del carácter mixto de estos proyectos, situados en el límite teórico entre lo universal y local, se antoja muy compleja la labor de plasmar físicamente dicha hibridez, dada la dualidad constructiva inherente a este tipo de arquitectura –las formas proyectadas entraban en conflicto con las tradiciones locales de construcción o con la mala aplicación de los componentes constructivos industrializados; esto es, si en el plano teórico partíamos de una síntesis de lo mejor de los dos mundos (el moderno y el tradicional), en el práctico nos encontramos una combinación de lo peor de ambos.

A pesar de todo ello, esta nueva arquitectura situada entre las formas importadas y las tradicionales empezó a consolidarse y, lo que es más importante, a ser gestionada por las nuevas generaciones de arquitectos locales, con formación moderna en su mayoría,

²¹ El caso concreto de España se tratará en la segunda parte del presente trabajo.

²² Este modelo más ortodoxo, basado en la vertiente arquitectónica más purista y racionalista, estaría amparado por el ‘Estilo Internacional’, expresión proveniente de la exposición con el mismo nombre organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el MOMA de Nueva York en el año 1932.

²³ La transición del primer Movimiento Moderno a sus posteriores variantes se encuentra perfectamente ejemplarizada en la obra edificatoria de Le Corbusier, trayectoria en la que nos detendremos en el siguiente capítulo.

los cuales abogaban por una arquitectura cuyo valor residía en la convivencia del lenguaje moderno y de las realidades autóctonas.

Fue en busca de esta arquitectura de síntesis cuando estas nuevas generaciones, guiadas por los modelos híbridos mencionados anteriormente, encontraron en las construcciones tradicionales muchas claves para alcanzar las soluciones deseadas. Es así como el modelo moderno se amplía y enriquece con las aportaciones locales que enunciarnos en los puntos siguientes:

- Sistemas constructivos modulares que se adaptan al clima y al uso del entorno.
- Formas de ventilación y de orientación usadas en las construcciones locales que se actualizan con soluciones modernas.
- El uso del hormigón armado, la lógica compositiva y los volúmenes simples del vocabulario arquitectónico moderno, junto con la distribución tradicional de la vivienda con patio orientada hacia su interior.
- Geometrías autóctonas agrupadas, siguiendo patrones de configuración modernos.
- Técnicas de construcción regionales combinadas con las importadas.

Es en estas aportaciones cuando, a pesar del problema de la identidad cultural, la arquitectura que se sitúa entre lo moderno y lo tradicional se torna valiosa por el modo en que en ella se abstraen los rasgos sociales y climáticos implícitos en una tradición local y se reformulan en un nuevo contexto. Para esto se requiere una sensibilidad contextual del proyecto que propicie la sutil combinación de lo viejo y de lo nuevo, lo cual no es la tónica general en las prácticas constructivas contemporáneas.

Así mismo, el difícil equilibrio entre lo moderno y lo tradicional que este tipo de edificaciones requiere solo es posible con soluciones serenas y anónimas, las cuales hagan que la balanza no se incline hacia soluciones que simplemente imiten modelos anteriores, tanto modernos como tradicionales. Según lo dicho por Curtis en su libro: *No*

*se podían imitar simplemente las formas anteriores: los precedentes necesitaban transformarse en imágenes cargadas de significado para el presente*²⁴.

La arquitectura que se defiende en el presente trabajo es la que, independientemente de los modelos pasados a partir de los cuales se genera, se transmuta en un nuevo estado tensional en el que las enseñanzas de la tradición moderna y del estilo vernáculo han quedado refundidos. Citando de nuevo al mismo autor: *Seguramente esto era lo que Van Eyck tenía en mente cuando rechazaba “la actitud sentimental tecnócrata hacia el futuro” y “la actitud sentimental de anticuario hacia el pasado” e indicaba que “el pasado, el presente y el futuro deben actuar en el interior de la mente como algo continuo*²⁵.

²⁴ Cf. CURTIS, *La arquitectura moderna desde 1900*, p. 332.

²⁵ Cf. CURTIS, *ibid.*, p. 385.

2.3 Intersticios

De acuerdo con lo expuesto en los dos capítulos anteriores, una de las características, quizás la más importante, de la arquitectura que nos ocupa es la de su capacidad para situarse en los intersticios que median entre mundos en apariencia opuestos. En el primer capítulo hemos visto, tras una segunda lectura del Movimiento Moderno, cómo se estableció una modernidad alternativa en la que coexistía el mundo tradicional con el moderno. A su vez, en el segundo se trató de cómo una atenta mirada a la arquitectura regional nos daba pistas sobre la existencia de una arquitectura convertida en síntesis del mundo local y el global.

Para ejemplarizar, pues, lo dicho hasta ahora, en el presente capítulo nos centraremos en determinadas edificaciones de Le Corbusier, concretamente en las villas y casas realizadas respectivamente en los años 20 y en los 50 del siglo pasado. La elección de los edificios no ha sido casual, ya que estas dos épocas en la obra del arquitecto suizo nos servirán de soporte didáctico para lo planteado en el capítulo primero –las villas de finales de los 20 ejemplifican perfectamente la teoría de la modernidad alternativa- y en el segundo –las casas realizadas en los 50 fueron el modelo a seguir para los arquitectos encuadrados en el movimiento del regionalismo crítico-, con la ventaja de poder estudiar la transición desde una de las arquitecturas modernas canónicas por excelencia a una arquitectura mixta de difícil clasificación –tema central del presente trabajo- a través de una de las figuras más determinantes de la arquitectura del siglo XX.

A modo de pequeña introducción a la primera época de la obra de Le Corbusier y en un intento de resumir lo más posible uno de los periodos más creativos de este arquitecto, creo provechoso enumerar a continuación las influencias más importantes que son de notar en la obra inicial de este arquitecto y que toma en consideración Juan Carlos Sancho Osinaga en el libro ya mencionado sobre el sentido del cubismo en el arquitecto suizo²⁶:

- El universo plástico de su época, fundamentado en los postulados que surgieron del cubismo y de las vanguardias sobre el objeto y el espacio²⁷.

²⁶ Cf. SANCHO OSINAGA, *ibid.*, p. 130.

²⁷ En 1918 Le Corbusier y Amédée Ozenfant crean un movimiento pictórico post-cubista, denominado “purismo” por ellos mismos, el cual se caracteriza por el uso de formas geométricas simples, la nitidez de los contornos, el uso plano de los colores y la tensión visual mediante superposiciones de figuras. Esta experiencia sirvió a Le Corbusier como laboratorio de ideas para sus futuras formas arquitectónicas.

- La técnica que emergía con las sugerentes y nuevas expresiones de la industria, que partían de principios aplicables a la arquitectura (economía, precisión, rigor y unidad)²⁸.
- La Historia, entendida esta muy personalmente, con la elección de una cierta Historia de la Arquitectura como prototipo y, al mismo tiempo, una negación de otra Historia (la mentalidad plástica inmediatamente anterior, academicista y acomodadamente ciega)²⁹.
- Los nuevos materiales: el hormigón, el vidrio y el acero, junto con los nuevos medios de construcción, que llevan inevitablemente a la solución de nuevas necesidades sociales, de equipamientos, de modo de vida y, en definitiva, a la resolución constructiva de los nuevos planteamientos espaciales³⁰.

Partiendo de dichas influencias, Le Corbusier estableció los temas básicos que regirían toda su obra edificatoria a lo largo de su vida y que quedarían resumidos en los “cinco puntos de una arquitectura nueva”, creados por él en el año 1926. Este sistema le sirvió para establecer una solución genérica que trascendiera los casos particulares y que fuese aplicable a cualquiera de los tipos edificatorios de la civilización industrial moderna. Los “cinco puntos” eran³¹:

1. El pie derecho (*piloti*).
2. La cubierta-jardín.

²⁸ En su última etapa de formación, en el año 1910, Le Corbusier trabajó en Alemania con el arquitecto Peter Behrens, el cual le inculcó los valores de la forma en el proceso industrial y la necesidad de crear elementos normalizados de diseño (“tipos”) para la producción en serie, los cuales le influirían más tarde en la creación de las casas seriadadas *Domino* (1914) y del prototipo de vivienda [“máquina para vivir”] *Maison Citrohan* (1922).

²⁹ En 1923 Le Corbusier publica su libro *Hacia una arquitectura*, donde defendía que la arquitectura del pasado reciente estaba agotada y que era en los objetos de la ingeniería del momento (fábricas, silos, barcos transatlánticos, aviones y coches) donde se percibían los valores clásicos que el arquitecto suizo había estudiado en el viaje que realizó en 1911 por Italia, Grecia y Asia Menor. Este libro tuvo gran influencia en su época al introducir la “estética de la máquina” en el campo de la arquitectura y al vincular las “formas tipo” de los templos clásicos (Paestum y Partenón) con los de la industria (automóvil Humber).

³⁰ Le Corbusier colaboró en el estudio del arquitecto racionalista francés Auguste Perret durante sus primeros años de formación (1907), donde aprendió las nuevas aplicaciones constructivas del hormigón armado y se convenció de las innumerables posibilidades plásticas que este material podría darle en un futuro. Posteriormente, en su paso por el estudio del alemán Peter Behrens, Le Corbusier aprendió el empleo del acero y del vidrio en la construcción y la aplicación de las nuevas tipologías edificatorias.

³¹ Los “cinco puntos de una arquitectura nueva” han sido extraídos de la monografía sobre Le Corbusier que se editó por Gustavo Gili en el año 1971.

3. La planta libre.
4. La ventana corrida (*fenêtre en longueur*).
5. La fachada libre.

Una vez establecidos los cinco puntos, Le Corbusier pudo empezar a explorar las distintas posibilidades adicionales de su sistema, las cuales le llevaron al que puede ser considerado punto culminante del periodo de los años 20: la *Villa Savoye* en Poissy (fig. 4). En ella, no solo se depuraron y simplificaron todas las premisas del mundo moderno hasta un grado extremo sino que, además y como constatación de la teoría de la modernidad alternativa enunciada en el capítulo 2.1 del presente trabajo, sus elementos se combinaron de forma aguda con otros pertenecientes a otros mundos (el de la máquina y el clásico)³², llegándose así a unas formas y significados arquitectónicos sin precedentes.

No obstante, el grado de síntesis conseguido en la *Villa Savoye* era difícil de continuar y su repetición hubiera llevado al autor a una vía de investigación arquitectónica muerta³³. Fue en ese momento cuando Le Corbusier tuvo que decidir qué aspectos de su sistema arquitectónico debía mantener y cuáles debía dejar atrás, lo que le llevó a una transición paulatina desde el modelo de los años 20 a otro nuevo, el de los años 50, difícil de clasificar y cuyo valor, como veremos a continuación, residía en la tensión entre sus formulaciones antiguas y las nuevas.

Durante dicha transición, Le Corbusier pasó la mayor parte de su tiempo recluido en los Pirineos. Allí, influido posiblemente por el papel negativo de las máquinas durante la Segunda Guerra Mundial, empezó a abandonar la idea utópica moderna de la “era de la máquina” y a abrir su sistema de los “cinco puntos” a soluciones deliberadamente más primitivas y orgánicas. Fue entonces cuando comenzó a introducir nuevos elementos³⁴ más acordes con el sentido arcaico y vernacular, pero sin olvidar la búsqueda de ese valor atemporal que nunca dejó de caracterizar su arquitectura.

³² La “estética de la máquina” es fácil de apreciar en las formas curvas de la cubierta y en el uso de las chimeneas, escaleras o barandillas del edificio. Las referencias a los templos griegos se encuentran en el carácter procesional del edificio, las proporciones de su volumen, la simetría de los elementos o el uso del sistema adintelado.

³³ Paradójicamente, lo que en un principio había nacido de un prototipo de la “máquina para vivir”, no pudo llegar a ser reproducido en serie.

³⁴ Mención especial hay que hacer a *El Modulor*, sistema de medidas creado en 1947 por Le Corbusier y basado en la escala humana y en la sección áurea.

Del año 1954 son las *Casas Jaoul* (fig. 5) situadas en el barrio parisino de Neuilly-sur-Seine. Estas edificaciones son el claro ejemplo del tipo de arquitectura situada en “el filo del carácter rústico”³⁵ que Le Corbusier buscaba. En ellas, el protagonismo de los elementos de la arquitectura popular es total: el uso de ladrillos toscos, la presencia del armazón de hormigón basto (*béton brut*), la aplicación de las bóvedas a la catalana o la colocación de la madera natural en los huecos. Sin embargo, estos elementos no se ponen en práctica como si se tratara de una reutilización sin más, sino que son actualizados mediante una armonización dentro del sistema propio del arquitecto. No olvidemos que los principios de los “cinco puntos” siguen ahí presentes –la delgada fachada libre se ha convertido en pesados muros de mampuestos, las finas ventanas corridas se han convertido en rústicas carpinterías de madera o los pies derechos puntuales han dejado paso a muros robustos lineales-, aunque, con todo, ahora el número de elementos ha aumentado, permitiendo una mayor variedad tanto funcional como formal.

Siguiendo la misma línea se construyó la *Casa Sarabhai* (fig. 6). En esta vivienda, construida en Ahmadabad (India), en el año 1955, se da un paso más hacia el límite vernacular. Las soluciones adoptadas se adaptan de forma sobresaliente a la falta de medios constructivos y a las condiciones adversas del lugar: se vuelve a usar la bóveda catalana (más barata de ejecutar), se utilizan los ladrillos hechos a mano, la mano de obra poco cualificada no es un impedimento para la ejecución del hormigón basto, los elementos estructurales actúan como *brise-soleils*, la cubierta-jardín se adapta a los monzones (estanque de agua) o la casa se orienta a los vientos dominantes para facilitar la ventilación natural. Con todo ello se consigue que, como se indicaba en el capítulo 2.2, la cultura moderna y la tradición popular queden perfectamente refundidas.

³⁵ Definición utilizada por el arquitecto brutalista británico Peter Smithson, según relata William J. R. Curtis en su *La arquitectura moderna desde 1900*, p. 275.

3. A lo particular

3.1 Abstracción vernacular

En los siguientes cuatro capítulos se intentará hacer un recorrido cronológico³⁶ por las distintas arquitecturas españolas que puedan ejemplificar lo dicho en la primera parte del presente trabajo. El motivo de comenzar este muestrario a mitad del siglo pasado se debe a que, como se dijo en el capítulo referido al regionalismo, es precisamente en este periodo cuando los modelos de arquitectura moderna creados en los países más desarrollados empiezan a ser exportados a los países periféricos, entre los que se encontraba España, y llegan a ser asimilados por los arquitectos del lugar. Además, todos los esfuerzos de introducir las enseñanzas del Movimiento Moderno hechos por la generación de arquitectos españoles³⁷ anterior a la última guerra civil española no tuvieron continuidad, debido al aislamiento producido por el conflicto bélico nacional, con el consiguiente retraso en la consolidación de la doctrina moderna en la arquitectura de esta nación.

Por lo tanto, la llegada tardía de estos modelos modernos, junto con la fuerte presencia de modelos tradicionales muy arraigados en las distintas regiones del país, crearon una especie de caldo de cultivo del que surgieron algunas arquitecturas a medio camino entre las influencias de las corrientes europeas y la arquitectura local. Claro ejemplo de esto son las obras realizadas durante la década de los cincuenta y de los sesenta por dos de los arquitectos que, en mi opinión, personifican mejor esta síntesis entre lo moderno y lo tradicional: el barcelonés José Antonio Coderch, puesto ya como ejemplo en la parte de este trabajo concerniente al regionalismo crítico, y el madrileño José Luis Fernández del Amo.

Desde principios del siglo XX la situación periférica de la arquitectura catalana favorecía el alejamiento de las influencias tradicionalistas nacionales del centro madrileño y, a su vez, el acercamiento a las experiencias europeas contemporáneas. Por lo que, ya en los años 30, una figura tan importante en la introducción del Movimiento

³⁶ Desde los años 50 del pasado siglo hasta la actualidad.

³⁷ En la difusión de la arquitectura del Movimiento Moderno hay que mencionar elogiosamente la labor llevada a cabo por dos arquitectos españoles: el zaragozano Fernando García Mercadal y el catalán Josep Lluís Sert. Su esfuerzo se realizó desde los planteamientos el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), fundado en el año 1930 y dependiente del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM).

Moderno en España como la de Josep Lluís Sert, apostaba por una arquitectura en la que los elementos mediterráneos se reinterpretaban en clave moderna (fig. 7).

Esta forma de entender la arquitectura, no basada en la ruptura con la tradición, sino en la reinterpretación de los problemas atemporales desde una óptica racional, es con la que podemos identificar la manera de proceder del arquitecto José Antonio Coderch, quien, sobre todo en sus primeras obras³⁸, consigue abrir una nueva vía arquitectónica, en la cual es posible sintetizar la cultura popular mediterránea con las influencias no solo del funcionalismo del primer Movimiento Moderno, sino también de las nuevas corrientes orgánicas europeas del momento.

Otro ejemplo de este tipo de arquitectura situada entre lo moderno y lo popular es la realizada por José Luis Fernández del Amo para el Instituto Nacional de Colonización durante la fase de la dictadura. Más allá de las consideraciones políticas sobre el periodo autárquico del régimen franquista durante el cual se construyeron los *Poblados de Colonización* y del fracaso social que estos nuevos núcleos rurales pudieron llegar a suponer³⁹, la realidad es que la labor realizada para dicho organismo por este arquitecto se convirtió en un auténtico campo de experimentación arquitectónica y de él salió una de las mejores plasmaciones de la arquitectura que se intenta defender en este trabajo y de la que, creo, queda todavía mucho que aprovechar.

Lo realmente interesante de los poblados de Fernández del Amo es la forma novedosa en que consiguió la coexistencia entre lo nuevo y lo previamente existente. Resaltemos lo que explica el arquitecto Juan Miguel Hernández de León: *en esta obra se produjo una inversión metodológica; no es lo vernáculo el punto de partida para acceder a un código racionalista, sino la inclusión en un sistema abstracto de los elementos significativos de lo rural*⁴⁰. Este hecho se convierte en fundamental para la línea de investigación abierta en el presente trabajo, pues constata la posibilidad de una vía metodológica (“modernidad alternativa”) en la que determinados elementos ajenos -o incluso contrarios- a un sistema concreto son capaces de ser incluidos en dicho sistema

³⁸ Destacamos dentro de esas obras la Casa Ugalde (fig. 8) realizada en el año 1951 en la localidad barcelonesa de Caldes d’Estrac.

³⁹ Para una visión más completa sobre las implicaciones territoriales, agronómicas, económicas y sociales de la experiencia de la Colonización es recomendable la lectura del artículo del arquitecto José Rivero Serrano titulado *Colonización: Figuración, Abstracción y Vacío* (vid. la bibliografía de nuestro trabajo).

⁴⁰ Cf. la introducción de HERNÁNDEZ LEÓN, J. M., en el libro *Arquitectura española contemporánea*, citado en nuestra bibliografía.

sin perder su identidad y, de esta forma, llevar a todo el conjunto a una solución ‘tensionada’ al límite de donde surjan nuevas concepciones arquitectónicas.

Para profundizar en esta manera de proceder, nos detendremos en el *Poblado de Colonización de Vegaviana* (fig. 9), proyectado por Fernández del Amo en la provincia de Cáceres en el año 1954⁴¹. Aparte del interés en la configuración urbana y en la morfología de los espacios públicos y de los edificios singulares que, sin duda, tiene este núcleo rural, lo que es interesante para el desarrollo de este trabajo es ver la manera en la que este arquitecto reinterpreta la vivienda popular en clave contemporánea.

El éxito, y también la dificultad, de la metodología empleada por Fernández del Amo para la inclusión de las unidades preexistentes (elementos “figurativos” de la arquitectura popular como la cubierta de teja, los muros de mampuestos o las carpinterías tradicionales) en un sistema nuevo y ajeno a ellas (composición moderna “abstracta”) consiste en la capacidad para desprenderse de lo superfluo del mundo popular y del moderno y emplear asimismo los elementos fundacionales de ambos mundos en un equilibrio tal que la solución final nos dé nuevas formas y contenidos.

Como vemos, el problema es más de fondo que de forma: la repetición de las unidades preexistentes sin una suficiente transformación dentro del nuevo sistema solo tendría como resultado el pastiche y la falta de atención a los principios subyacentes de la metodología empleada nos daría como resultado formas devaluadas que convertirían al conjunto en una imitación superficial. Para evitar esto, Fernández del Amo sintetiza de forma brillante lo esencial de la arquitectura popular del lugar donde se emplaza su arquitectura (la neutralidad del anonimato de su arquitectura, la perfecta adaptación a las condiciones orográficas y climatológicas, la racionalidad de sus soluciones constructivas o el uso de materiales baratos y locales) con estrategias compositivas pertenecientes al lenguaje abstracto moderno (fragmentación de la edificación, desplazamiento de volúmenes para crear espacios, disposición en diagonal, repetición de elementos, juego de planos en fachada, contrastes entre llenos y vacíos, composiciones asimétricas o la atención por las texturas)⁴².

⁴¹ Hay un reciente estudio de todos los poblados que José Luis Fernández del Amo proyectó durante su colaboración (1947-1968) con el Instituto Nacional de Colonización titulado *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Este estudio está firmado por el arquitecto Miguel Centellas Solar y ha sido publicado por la Fundación Caja de Arquitectos (Colección arquia/tesis nº 31, 2010).

⁴² Dos de los artículos más interesantes sobre la interacción de los elementos populares y los modernos en la arquitectura de Fernández del Amo son el realizado por los arquitectos Juan Miguel Hernández León,

3.2 Realismo

En las siguientes décadas, marcadas por la paulatina apertura al exterior de la dictadura y la posterior transición hacia la democracia, las posturas de las nuevas generaciones de arquitectos españoles se empiezan a abrir a las teorías arquitectónicas foráneas. Esto llevará a un rechazo de los postulados tradicionales dominantes durante el franquismo y a un acercamiento a las nuevas propuestas contemporáneas. Así mismo, y como consecuencia de la progresiva descentralización territorial, comienzan a consolidarse nuevos focos culturales que rompen con el dominio bicéfalo de Madrid y Barcelona.

Las diferentes posturas tomadas por estas nuevas generaciones se podrían resumir en las expuestas por Eduard Bru y José Luis Mateo en su libro *Arquitectura española contemporánea*, y cuyos títulos, características y arquitectos que las defienden, según dichos autores, son los que siguen:

- *De la abstracción al eclecticismo*. Esta postura estaría caracterizada por la pérdida de la confianza en las componentes socialmente transformadoras de la arquitectura moderna y la sustitución de esos valores utópicos por la búsqueda de la eficacia constructiva propia, también, de esta arquitectura. Con lo que, abandonada la fe en las formas canónicas modernas y en su unidad formal, hará acto de presencia el eclecticismo característico de todos estos años, cuyo rasgo más representativo sería el dominio de la yuxtaposición formal en sus edificaciones mediante los recursos del “collage”, la adición o la cita textual de elementos arquitectónicos pertenecientes a otros lugares y épocas. Los arquitectos más representativos de esta tendencia serían Francisco Javier Sáenz de Oiza, Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezun, Luis Peña Ganchegui o el *Estudio MBM* (formado por Josep Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay).
- *La nueva abstracción*. Siguiendo con las bases formales instauradas por el Movimiento Moderno, esta postura perseguirá la búsqueda de la esencia de la arquitectura a través de la abstracción. Sus defensores intentarán dar

ya citado, y Luis Fernández Galiano titulados respectivamente “Abstracción y figuración en la obra de José Luis Fernández del Amo” y “Abstractos y modernos. Fotogramas de los cincuenta” (cf. nuestra bibliografía).

continuidad a la facción más ortodoxa de la arquitectura moderna, obteniendo unos resultados que, más allá de toda retórica funcional, social y tecnológica, revelan el posicionamiento distante e independiente del “objeto” moderno. Principales representantes: Francisco Javier Biurrun y Miguel Garay junto con José Ignacio Linazasoro.

- *La memoria.* Los arquitectos que defienden esta postura son los que entienden el proyecto desde la continuidad de la tradición y su oficio como una acumulación de conocimientos. Esta tendencia se basaría en la continua revisión de la historia, sin interrupciones ni distinciones, a fin de tratar de aprovechar el substrato real sobre el que se asienta la arquitectura del pasado. Tres de los arquitectos cuyas obras mejor ejemplifican esta tendencia serían José Rafael Moneo, Antonio Cruz Villalón y Antonio Ortiz García (estos dos últimos formando pareja profesional).
- *El realismo.* Esta actitud tendría uno de sus rasgos más significativos en el acercamiento al hecho arquitectónico desde la valoración de lo específico del proyecto (emplazamiento, programa, intencionalidad, entorno cultural, etc.) bajo una óptica empírica, recelosa de cualquier dogmatismo estilístico o normativa heredada. Para estos arquitectos, los cuales, a la hora de proyectar, toman sus referencias de cualquier campo (artístico o no), la solución definitiva de sus edificios esta íntimamente vinculada al argumento concreto que cada proyecto explora. Los nombres de los más destacados serían: Pep Bonet y el *Estudio PER* formado por los arquitectos Lluís Clotet y Oscar Tusquets.

A lo largo de estos años, el encuentro entre la arquitectura moderna y la popular perdió la enjundia de las décadas anteriores. Debido al eclecticismo postmoderno imperante durante estas décadas, la interpretación superficial de la línea de investigación arquitectónica abierta por los arquitectos vistos en el capítulo anterior facilitó la aparición de neoregionalismos mal entendidos que derivaron en edificaciones mal resueltas desde el punto de vista no solo de la cultura tradicional, sino lo que es más importante, a nivel intelectual, del universo conceptual moderno.

No obstante, algunos de los arquitectos defensores de la postura del “realismo” supieron dar continuidad al encuentro entre lo popular y lo moderno nutriéndose del contexto específico del proyecto, entendiendo aquel como todas las preexistencias ambientales que puedan tomarse como punto de partida, y retomando los elementos de la arquitectura del pasado, entre los cuales ya se incluyen los del Movimiento Moderno, necesarios para la expresión del concepto concreto de la futura edificación.

Una de las obras que respalda lo dicho en el párrafo anterior sería la *Casa Pep Bonet* (fig. 10), proyectada por el arquitecto que lleva su nombre y realizada entre los años 1974 y 1977 en la localidad barcelonesa de Sant Antoni de Vilamajor. Respecto a este edificio, me parece de especial relevancia para su comprensión citar un extracto⁴³ de la memoria de su proyecto, donde queda perfectamente definida la intencionalidad de esta obra según su propio autor:

En mis primeras reflexiones sobre el proyecto, mi obsesión fue la de encontrar una idea formal que me ayudara a solucionar el efecto que haría una casa pequeña en un terreno grande de carácter agrícola. Porque nunca me gustan los chalets y nunca he visto ninguno de ellos que quede bien en medio del campo. En cambio los gallineros sí, y de ellos había muchas referencias alrededor, en un paisaje en donde abundan más las construcciones agrícolas o de industria rural que los chalets de parcelistas, y de ellas extraje un repertorio formal basado en su sencillez constructiva y en su inconcreción nacida de su condición de arquitectura abierta a cualquier cambio o crecimiento.

Por lo tanto, si partimos de una lectura atenta del contexto, en este caso una tipología edificatoria de uso rural, se puede llegar a una arquitectura síntesis del mundo popular - ¿realmente hay algo más anónimo y descuidado arquitectónicamente que un gallinero?- y de una sabia relectura de las arquitecturas, modernas o no, del pasado: la presencia del pórtico adintelado, la idea de obra abierta, la ordenación del conjunto mediante la estructura, la separación del programa de día y de noche en dos volúmenes exentos, el uso de materiales pobres, la presencia de elementos tradicionales, el respeto por el emplazamiento y un largo etcétera.

⁴³ BRU E. y MATEO J. L., *Arquitectura española contemporánea*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 122.

Efectivamente, con esta clase de intervenciones se perpetúa la idea de la arquitectura como encuentro de mundos diferentes, con la ventaja respecto a sus predecesoras de que, como hemos visto, se amplían tanto los modelos históricos preexistentes -(no solo se transgreden los cánones arquitectónicos de la ortodoxia moderna sino que también se citan elementos reconocibles ajenos al mundo moderno)- como los tipos y temas de una determinada disciplina profesional (pues ya el interés por el legado de la vivienda popular no es suficiente, también pueden servir de punto de partida otras edificaciones y usos, aún menos reconocidos históricamente).

3.3 Entre lo local y lo global

Superados los años de la transición, en la década de los 90 asistiremos a la cada vez mayor presencia de las administraciones públicas como clientes principales de la arquitectura española contemporánea. Alejados de las grandes acontecimientos arquitectónicos de la Barcelona olímpica, la Sevilla de la Exposición Internacional o de la inauguración del Museo *Guggenheim* de Bilbao de estos años, aunque aprovechando las sinergias generadas por dichos acontecimientos en cuanto al redescubrimiento de la importancia de la arquitectura como elemento social regenerador y catalizador, empezó a ser construido en diferentes localidades del país un grupo de edificaciones de escala intermedia y proyectado por profesionales españoles de distintas generaciones.

Entre dichas edificaciones, he seleccionado las que mejor podrían encuadrar en nuestra línea de investigación. Así pues, me he encontrado con edificios cuyo rasgo común era el de haber sido proyectados para un ámbito claramente rural con un programa de marcado carácter público. A pesar de ello, incluso estando todas las edificaciones en un interesante equilibrio entre el lenguaje arquitectónico tradicional local y el cada vez más global contemporáneo, encontramos sutiles diferencias a la hora de abordar los proyectos por parte de los autores, como veremos a continuación.

Aun sin ser un problema de enfoque generacional, empezaremos con tres obras realizadas por los arquitectos más veteranos (nacidos en la década de los 40 del siglo pasado): el *Centro Cultural* del municipio madrileño de Brunete (fig. 11), proyectado por Victor López Cotelo en el año 1995, la *Casa de la Cultura* del también municipio madrileño de Ciempozuelos (fig. 12), por Carlos Puente el mismo año que el anterior, y los *Juzgados* del municipio menorquín de Mahón (fig. 13), por Juan Navarro Baldeweg en 1996.

En relación al primero, nos encontramos ante un conjunto que aplica soluciones claramente tradicionales (el muro tapial, la cubierta inclinada o el patio), idénticas a las de las construcciones anónimas colindantes, pero con actitudes muy contemporáneas (sencillez de las formas, articulación de volúmenes, repetición de tipos o abstracciones formales). Confirmando lo visto en el capítulo anterior con una atenta mirada al lugar y una sabia elección de referencias, tanto de la baja cultura como de la alta cultura arquitectónica, podemos llegar a soluciones que en una primera lectura no nos aportan

nada, dada la acertada estrategia de mimetismo usada para su concepción, pero que en una segunda nos descubre todo su valor arquitectónico.

Otra forma distinta de actuar, pero similar en cuanto a la concepción de los proyectos, es la del arquitecto Carlos Puente. En ella, con una forma contemporánea más lírica que en el ejemplo anterior, se recurre a una composición abstracta para la configuración del volumen edificatorio. Lo más interesante de esta propuesta es la manera en la cual los elementos tradicionales (la articulación de los espacios interiores en torno al patio, el uso de pavimentos de terrazo, el remate del alero con teja cerámica o la forma de encalar los muros exteriores) son despojados de todo lo accesorio y reubicados dentro del sistema compositivo del edificio, dando a estos un marcado carácter poético a la manera de las pinturas metafísicas italianas.

Respecto a los *Juzgados* de Mahón, su autor propone una edificación que interacciona perfectamente con el medio en el que se inserta, tónica general, por otra parte, en todas las obras de este arquitecto. Aparte de la especial sensibilidad plástica que denota el edificio –lógica si consideramos la también interesante trayectoria pictórica de Navarro Baldeweg-, destaca la buscada escasez de recursos formales a la hora de singularizar el edificio. De esta economía de medios, siempre presente en los experimentos arquitectónicos más interesantes, surge una fructífera combinación de recursos pertenecientes a la arquitectura contemporánea (la limpieza volumétrica, el juego de dobles alturas, la continuidad visual en el interior, el recurso de la luz cenital, el contraste entre materiales, la presencia del vidrio o del aluminio) con elementos tradicionales autóctonos (la composición de las lamas que evoca las celosías del lugar, el zócalo construido con mampostería local o el protagonismo del enfoscado blanco típico de la arquitectura popular menorquina).

En cuanto a obras proyectadas por las generaciones siguientes, he elegido el *Ayuntamiento* del municipio madrileño de Madarcos (fig. 14), proyectado por el *Estudio ArroyoPemjean* (formado por los arquitectos Carmen Martínez Arroyo y Rodrigo y Emilio Pemjean) en el año 1996, y la *Casa del Concejo* del municipio de la misma comunidad Garganta de los Montes (fig. 15), proyectada por los arquitectos G. Garrido, F. Domouso y E. Rodríguez en el año 1997.

Ambos edificios, como veremos a continuación, continúan con la concepción de la arquitectura situada entre lo local y lo global pero, debido quizás a la juventud de sus autores (la mayoría nacidos en la década de los 60 del siglo XX), con un punto menos equilibrado que en los ejemplos anteriores.

En el *Ayuntamiento* de Madarcos percibimos el lenguaje moderno en la rotundidad de sus volúmenes, el contraste entre interior y exterior, el carácter hermético de sus fachadas, la búsqueda de la iluminación cenital, la sutil presencia de materiales contemporáneos como el hormigón armado, el acero cortén, la madera laminada o la cubierta metálica oculta. Frente a esto, a parte de una acertada lectura del lugar en cuanto a la integración de los dos volúmenes que forman el conjunto en la trama urbana existente, la presencia de la piedra de las fachadas y la manera de abrir los reducidos huecos en ellas son la única referencia a las tradiciones arquitectónicas del lugar. Por lo tanto, tenemos quizás una lectura un tanto epidérmica de los elementos vernaculares por parte de los autores, la cual hace que se sitúe este ejemplo en una zona más cercana a la contemporánea, alejándose de la frontera límite entre esta arquitectura y la local que tanto nos interesa.

Este mismo defecto se repite en la *Casa del Concejo* de Garganta de los Montes. El excesivo protagonismo en la composición de su arquitectura de los elementos modernos (la apertura de grandes huecos, la asimetría de sus fachadas, la presencia de materiales metálicos, la composición pretendidamente abstracta del muro-celosía o la forma “collage” de construir el edificio como suma de unidades heterogéneas entre sí) frente a los tradicionales, presentes solo en el uso de algunos materiales locales, hacen que el conjunto se aleje del “filo del carácter rústico”, del que hablábamos en referencia a la arquitectura lecorbusierana del capítulo 2.3, y que, por tanto, fracase en su intento, suponemos, de actualizar los elementos vernaculares mediante su armonización dentro del sistema arquitectónico contemporáneo.

Por último, antes de poner fin a este punto, desearía hacer referencia a dos ejemplos con uso residencial, dado que este casi ha sido el hilo conductor en la mayoría de los casos citados en este trabajo, realizados en esta década y que podrían incluirse en la arquitectura que nos ocupa. Uno sería el de las *Viviendas Sociales* (fig. 16), realizadas el año 1994 en Los Palacios (Sevilla) por los arquitectos Pura García Márquez e Ignacio y Luis Rubiño. Esta agrupación de viviendas unifamiliares en hilera sigue estrategias

similares a las vistas en el ejemplo de Fernández del Amo, con la excepción de que, aun siendo la intervención sevillana muy acertada, no se consigue ese punto de tensión entre lo moderno y lo popular tan característico en la obra de los años 50. Esto será debido, quizás, a la obligada utilización de materiales populares e intervención de mano de obra local en la década de los 50, la cual en la de los 90 no se daba.

El otro ejemplo sería el de la propuesta no construida de *Huertos Frutales con Casas* (fig. 17), proyectada por el arquitecto Juan Domingo Santos entre los años 1999 y 2000 en el Pago del Miércoles, Cájar y La Zubia en la provincia de Granada. Si bien es cierto que el hecho de que este proyecto no se haya realizado genera la duda de cómo sería el resultado final, lo realmente interesante de esta propuesta se encuentra implícito en la idea previa al proyecto de definir el espacio doméstico a partir de la organización de los huertos existentes en el lugar.

Es por esto por lo que este proyecto entronca perfectamente con la idea expuesta en el capítulo anterior de la ampliación de modelos que sirven de referencia a la actividad arquitectónica. Como vemos, no son ya las edificaciones populares del lugar las que nos dan las pistas para introducir las tipologías edificatorias contemporáneas, sino el propio uso rústico local del suelo (*disposición de las hileras de frutales de los huertos*) el que genera los nuevos espacios vivideros (*topografía artificial en donde los vacíos excavados se convertirán en los lugares de las casas*)⁴⁴, consiguiéndose así de forma novedosa una síntesis espacial entre el mundo contemporáneo y el mundo rural.

⁴⁴ Lo que va en cursiva pertenece a extractos de lo escrito sobre este proyecto por el autor en la revista *El Croquis* 106-107: *En Proceso (II)*, El Croquis Editorial, Madrid, 2001, pp. 364-369.

3.4 Periferias

Con el cambio de milenio la práctica arquitectónica nacional empezó a poner el acento en la total permeabilidad cultural, fruto de la globalidad, en detrimento de la búsqueda de las tradiciones locales, estas últimas casi en vías de extinción. Por lo que esta pluralidad lingüística y multiplicidad cultural, accesibles a un clic de ratón, propiciaron una concepción epidérmica de las construcciones. Si bien es cierto que las nuevas tecnologías abrieron el abanico de modelos arquitectónicos susceptibles de ser aplicados, no es menos cierto que la facilidad de acceso a estos y su exceso en el número de posibilidades condujeron a una superficialidad crónica en la concepción de los espacios, la cual entraba en claro conflicto con el rigor conceptual con el que tenían que ser concebidos.

Sin embargo, algunos arquitectos con una actitud voluntariamente periférica, no solo por lo que a geografía se refiere, sino también mentalmente, en cuanto mira a las prácticas dominantes, han conseguido superar ese conocimiento superficial y han podido profundizar en la manera de conjugar lo contemporáneo con lo local. Aunque las respuestas de cada uno de ellos sean dispares, la sabia lectura del lugar, el respeto por lo ya existente, la preocupación por la materialidad constructiva, la experimentación arquitectónica o la sensibilidad plástica de sus propuestas son algunos de los rasgos comunes que, como veremos seguidamente, los distinguen del modo de hacer general.

Me gustaría comenzar el recorrido por los ejemplos de la última década, en concreto con los edificios en los que las referencias edificatorias son más reconocibles. De este modo, nos encontramos con la *Escuela de Hostelería* (fig. 18) situada en el municipio gaditano de Medina Sidonia y proyectada por el *Estudio Sol89* (formado por María González y Juan José López de la Cruz) el año 2012. Estos arquitectos, para colmatar el vacío urbano donde se tenía que emplazar el edificio, recurren a un juego de planos quebrados en cubierta, recurso muy contemporáneo y única manera de iluminar y ventilar las nuevas estancias respetando las crujías originales, sin olvidar los materiales locales, en este caso concreto las piezas cerámicas aplicadas tanto en interiores como exteriores. En una línea muy similar, el *Teatro Municipal* (fig. 19), proyectado por Enrique Krahe el año 2010 en Zafra (Badajoz), utiliza el recurso de la fragmentación de sus volúmenes para poder así, mediante la edificación, articular el límite urbano donde se encuentra, simulando las formas irregulares de los caseríos colindantes y de la sierra cercana.

Sin abandonar el casco urbano de ámbito rural, hallamos la *Casa Solariega* (fig. 20) construida en el término toledano de Carmena el año 2010. En este ejemplo, su autora, Izaskun Chinchilla, recurre a la técnica del “collage” para la configuración de la arquitectura. Mediante la yuxtaposición de los elementos tradicionales preexistentes y los nuevos, y respetando la estructura original de la edificación, el edificio mantiene su carácter solariego en una fértil convivencia de elementos ajenos entre sí, pero aunados, aparentemente de forma azarosa, por el paso del tiempo (la incorporación de materiales provenientes de derribos ahonda en esta idea de casa como palimpsesto).

Con una metodología similar al ejemplo anterior, el arquitecto Martín Lejarraga proyecta el *Centro de Actividades Rurales* (fig 21), construido en La Finca Lo Ribera de la localidad murciana de La Palma (Cartagena) el año 2001, mediante la simultaneidad de elementos heterogéneos en una obra de planta nueva. Esta intervención, basada en la estrategia del reciclaje en la búsqueda de materiales, consigue de un modo muy particular la convivencia de materiales industriales modernos (hormigón armado, u-glass, carpinterías de aluminio o tableros de virutas) con elementos populares recuperados de antiguas edificaciones (puertas y baldosas cerámicas) y fácilmente reconocibles.

De un modo completamente distinto a lo visto en los casos anteriores para conseguir el encuentro entre lo nuevo/moderno y lo existente/tradicional, el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas, en su proyecto del año 2006 del *Cortijo de Las Hermanillas* (fig. 22) en la provincia de Granada, integra la edificación del cortijo en ruinas con un muro perimetral *ex novo* que la envuelve y en donde ubica las nuevas estancias de la vivienda. Es interesante ver que, una vez claramente diferenciada la parte nueva de la existente, a través del contraste entre el muro figurativo primitivo y el abstracto contemporáneo es como se consigue el contacto entre los mundos del pasado y del presente.

Este juego de contrastes se da también en la *Casa Entremuros* (fig 23), proyectada por el *Estudio RCR* (formado por Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta) y construida el año 2012 en Olot (Girona). La fachada, que se tenía que conservar al estar catalogada por las ordenanzas municipales, y la cubierta de la casa existente se mantienen y las nuevas estancias de la vivienda se introducen en oposición a lo antiguo: la inmaterialidad de lo moderno integrado en la pesadez de lo tradicional.

Para concluir este recorrido por la arquitectura española de la última década y continuar con la paulatina pérdida de referencias edificatorias reconocibles que hemos ido viendo con cada uno de los ejemplos dados en este capítulo, nos detendremos en los *Pabellones* del restaurante *Les Cols* (fig. 24), proyectados también por el *Estudio RCR* en Olot.

Estas construcciones del año 2006, al igual que el ejemplo de los *Huertos Frutales con Casas* del capítulo anterior, se estructuran tomando como modelo la organización de las huertas colindantes, siendo este orden el único elemento reconocible, a primera vista, perteneciente al mundo tradicional. Pero, si nos fijamos en los límites difusos de los espacios que definen a los pabellones, descubrimos también referencias a las formas azarosas de las lindes vegetales típicas del ámbito rural. Si a todo esto le sumamos el marcado carácter abstracto de la propuesta y el sofisticado uso de materiales “fríos” totalmente ajenos al contexto en el que se encuentran (varillas de acero, vidrios laminares, piedras basálticas o planchas metálicas), podemos decir que este tipo de propuestas abre un muy interesante camino a explorar en el encuentro de lo moderno y lo popular, sin la necesidad de recurrir a la literalidad de la presencia física de los elementos vernaculares.

Antes de finalizar y continuando con los ejemplos de obras situadas en los límites físicos y teóricos, quisiera salirme del campo estrictamente arquitectónico y nombrar, aunque solo sea de pasada, dos experiencias plásticas actuales que corroboren lo visto en este capítulo. Una de ellas es la obra del artista mejicano José Dávila titulada *Untitled (The Space Beneath Us)* (fig. 25), realizada para la participación de la galería española *Travesía Cuatro* en la Feria Art Basel Miami 2012. En esta obra, con la reproducción de una obra perteneciente al canon moderno (la serie de pinturas *Homage to the square* del pintor Josef Albers) en la que se utilizan materiales tradicionales (plaquetas cerámicas mejicanas), se pone también en cuestión la división estanca entre el arte moderno y la cultura local y, a su vez, entre la bidimensionalidad de la pintura original y la tridimensionalidad del espacio escultórico resultante. La otra experiencia sería la del video titulado *Parque fluvial abandonado* (fig. 26) de la artista zaragozana Lara Almarcegui, expuesto actualmente en el MUSAC de León. En esta obra, al igual que en algunos de los ejemplos vistos, se transita por las zonas periféricas de la ciudad, en este caso por los descampados contiguos, dejando constancia de que es en estos límites colindantes, situados al margen de las lógicas dominantes, donde se encuentran las soluciones válidas para nuestros fines.

4. Conclusiones

4.1 Hacia una arquitectura *povera*

Siendo consciente de las claras diferencias entre el contexto, tanto artístico como histórico, de la década de los 60 del siglo pasado y el actual, me gustaría, antes de establecer las conclusiones, traer a colación el movimiento artístico italiano que surgió a finales de esa década⁴⁵, denominado *arte povera*, por su búsqueda en los materiales pobres y marginales como oposición a los iconos tecnológicos de las tendencias predominantes de su momento.

Como hemos podido comprobar en los distintos ejemplos dados a lo largo del trabajo, una forma de desactivar la neutralidad y superficialidad de la mal entendida “arquitectura moderna”, hija putativa de la actual globalización, es la introducción de elementos ajenos que se opongan, a la manera del *arte povera*, a la repetición seriada de los modelos tipo de esa arquitectura pretendidamente universal.

Es por ello que entiendo que se puede abrir un camino hacia una arquitectura, que por lo dicho anteriormente he denominado *povera*, en la que la obligada inclusión de elementos no industrializados ni mecanizados, sino locales y con una significación cultural propia, en un “sistema moderno” reactualizado daría como resultado nuevas formas y significados edificatorios. En definitiva, una arquitectura que podría surgir de los contrastes, de las contraposiciones entre los elementos tradicionales naturales⁴⁶ y de los modernos artificiales. En palabras del artista de la corriente *povera* Mario Merz: *un fenómeno que se ocupa del contraste y nunca de realizaciones terminales*⁴⁷.

4.2 En la cuerda floja

Determinadas propuestas arquitectónicas, ajenas a los discursos contemporáneos imperantes y de difícil catalogación entre las distintas categorías académicas, confirman

⁴⁵ El término *arte povera* fue utilizado por primera vez en 1967 por el crítico italiano Germano Celant en una exposición organizada por él en la ciudad de Génova y cuyo título fue *Arte Povera E Im Spazio*.

⁴⁶ Otra de las características del *arte povera* aplicable a la arquitectura *povera* sería la de su predilección por materiales naturales mudables. En este sentido, me parece interesante la relación que establece Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* entre el artista *povera* y los biólogos para la investigación del crecimiento vegetal o las reacciones químicas y físicas. Del mismo modo que hoy en día se da una relación entre el campo de la arquitectura y de la biología, como es el uso de materiales activos en la construcción (fachadas vegetales) o la aplicación de formas no euclidianas a la edificación (edificios biomorfos).

⁴⁷ Cita sacada del capítulo sobre el arte *povera* del libro de Anna Maria Guasch *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 134

la posibilidad de un discurso independiente en donde no solo pueden ser incluidos los ejemplos históricos del pasado, como la “modernidad alternativa” intuía, sino que cualquier elemento perteneciente a distintos lenguajes edificatorios -vernaculares o no- o bien a distintos periodos, también pueden serlo, siempre bajo un rigor analítico y no como una mera cita anecdótica, en la producción arquitectónica actual.

Al igual que el funámbulo sobre la cuerda, el generador de esta arquitectura híbrida ha de saber equilibrar los distintos elementos para que el resultado final funcione en su conjunto. En cuanto llevamos expuesto hemos visto cómo existen ejemplos “regionalistas” que han conseguido sintetizar modelos pertenecientes a la arquitectura moderna y a la tradicional mediante la síntesis de elementos pertenecientes a la civilización universal y a la cultura local, superando la rigidez de las soluciones universales mediante su adaptación a las condiciones locales.

La posibilidad del fracaso es un riesgo ineludible en este tipo de proyectos. Según lo visto en los capítulos precedentes, al movernos en terrenos fronterizos en donde el camino a seguir están aún por definir, la inclinación por elementos arquitectónicos pertenecientes a un determinado mundo, en detrimento de los elementos pertenecientes al opuesto con los que se intentan conjugar, hacen que el sistema se aleje de ese punto anhelado en donde todo se armoniza y se acerque a soluciones intermedias que pueden condenar al experimento formal a su colapso. No obstante, este es el riesgo que se ha de asumir para poder abrir caminos sin transitar en el desarrollo del lenguaje arquitectónico.

4.3 Al límite

Siguiendo la línea trazada por la experiencia lecorbusierana en los intersticios existentes entre los diferentes mundos edificatorios, hemos aprendido la importancia de llevar los modelos arquitectónicos heredados a un estado de tensión donde pierdan su identidad y sea posible el encuentro de tú a tú entre ellos para la creación de nuevas formas y significados. Para ello, la lectura atenta del lugar donde el edificio se va a emplazar y la capacidad de analizar y sintetizar todas las arquitecturas que tengamos a nuestra disposición son la condición *sine qua non* para materializar esta idea de arquitectura como encuentro al límite entre mundos opuestos –en nuestro caso, concretamente el moderno y el popular- que defendemos.

Por último, hemos de hacer hincapié en la idea de que para poder perpetuar este tipo de arquitectura es imprescindible en el proyectista, como hemos visto en los ejemplos de las décadas más recientes, la capacidad de ampliar su repertorio de modelos, tipos y temas disponibles, arquitectónicos o no. Con el fin de conseguirlo y dada la pluralidad lingüística y la multiplicidad cultural a la que podemos acceder fácilmente en la actualidad, se deberán evitar lecturas superficiales de los temas a tratar y se intentará conocer en profundidad y con rigor los elementos a incluir para, así, no llegar a costosos pastiches que nos llevan a callejones sin salida, tristemente muy transitados, y sí a nuevas concepciones espaciales que nos lleven a caminos sin explorar.

5. Anexo: Ilustraciones

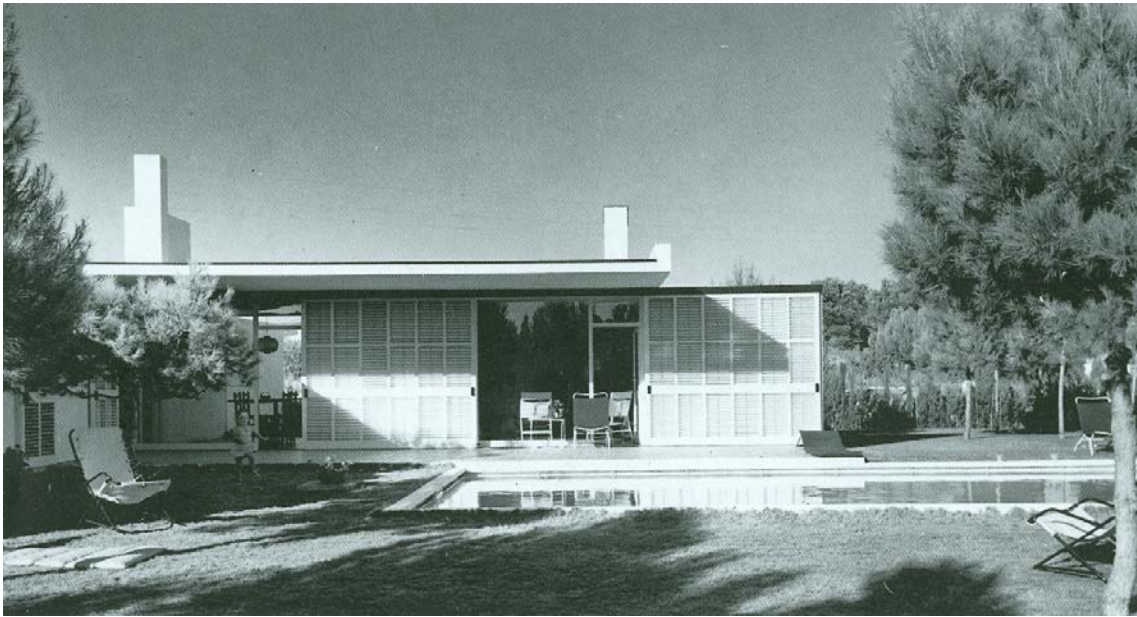


Fig. 1. *Casa Catasús*, Sitges (Barcelona). José Antonio Coderch (1956).



Fig. 2. *Casa Estudio*, Tacubaya (México). Luis Barragán (1947).



Fig. 3. *Casa Koshino*, Ashiya (Japón).
Tadao Ando (1984).

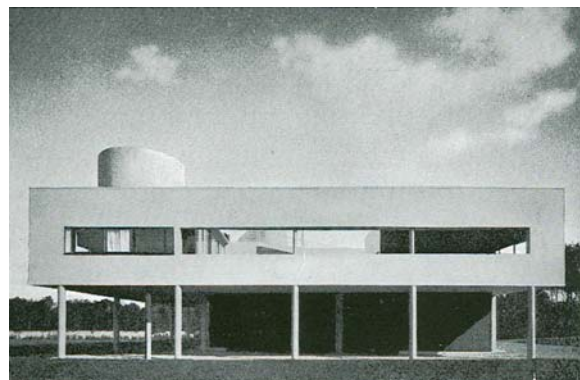


Fig. 4. *Villa Savoye*, Poissy (Francia).
Le Corbusier (1929).



Fig. 5. *Casas Jaoul*, Neully-sur-Seine (Paris). Le Corbusier (1954).



Fig. 6. *Casa Sarabhai*, Ahmadabad (India).
Le Corbusier (1955).

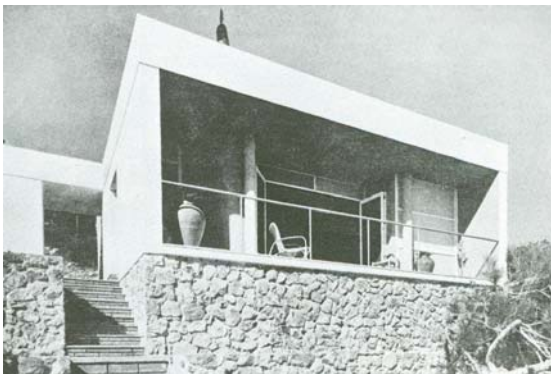


Fig. 7. *Casas de fin de semana*, Garraf (Barcelona). Josep Lluís Sert (1935).



Fig. 8. *Casa Ugalde*, Caldes d'Estrac (Barcelona). José Antonio Coderch (1951).

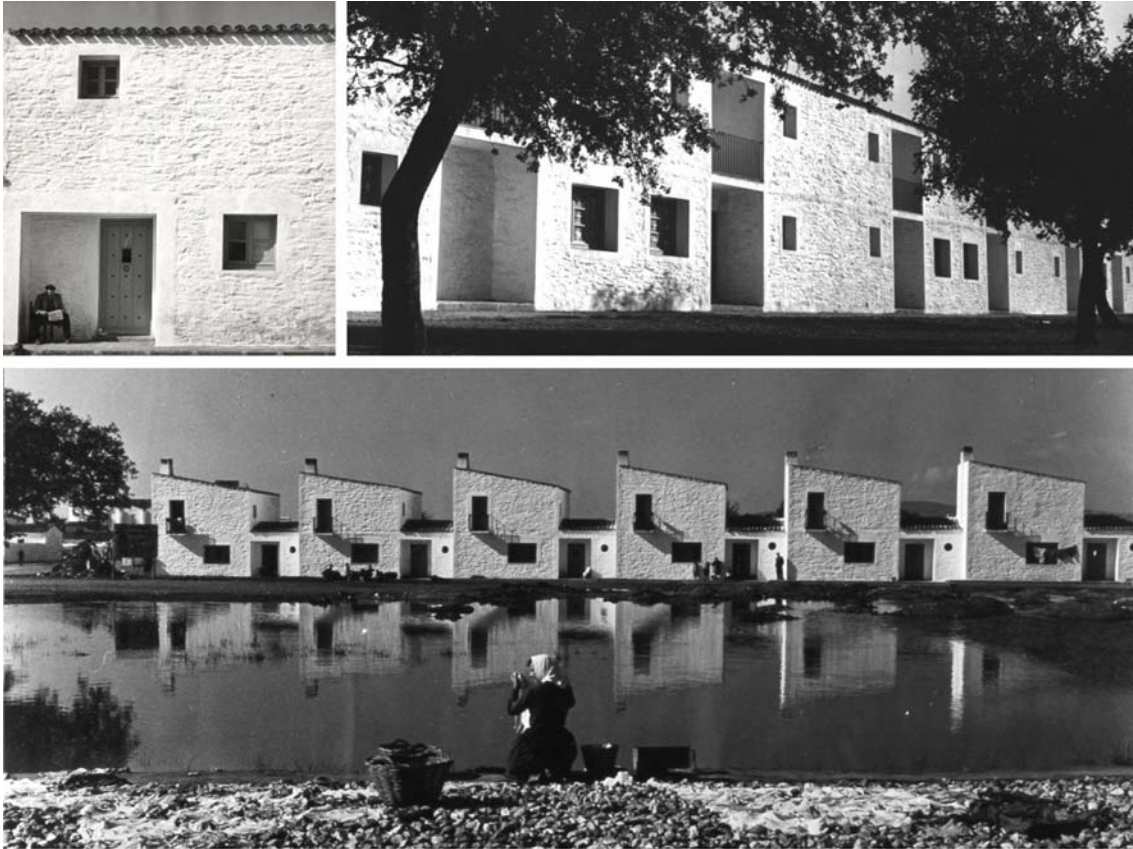


Fig. 9. *Poblado de Colonización*, Vegaviana (Cáceres). J. L. Fernández del Amo (1954).

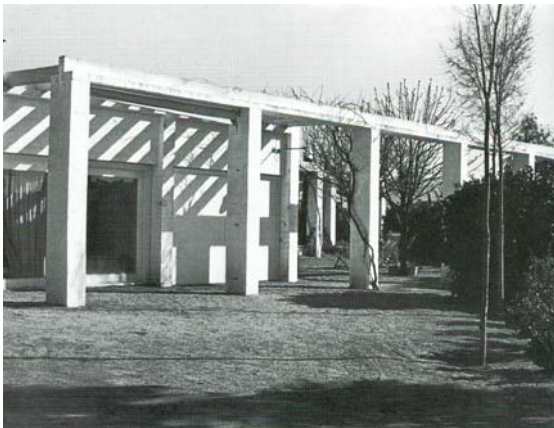


Fig. 10. *Casa Pep Bonet*, Sant Antoni de Vilamajor (Barcelona). Pep Bonet (1974-1977).



Fig. 11. *Centro Cultural*, Brunete (Madrid). Victor López Cotelo (1995).



Fig. 12. *Casa de la Cultura*, Ciempozuelos (Madrid). Carlos Puente (1995).



Fig. 14. *Ayuntamiento*, Madarcos (Madrid). *Estudio ArroyoPemjean* (1996).



Fig. 16. *Viviendas Sociales*, Los Palacios (Sevilla). Pura García Márquez e Ignacio y Luis Rubiño (1994).



Fig. 13. *Juzgados*, Mahón (Menorca). Juan Navarro Baldeweg (1996).



Fig. 15. *Casa del Concejo*, Garganta de los Montes (Madrid). Garrido, Domouso y Rodríguez (1997).



Fig. 17. *Huertos Frutales con Casas*, Pago del Miércoles, Cádiz y La Zubia (Granada) Juan Domingo Santos (1999-2000).



Fig.18. *Escuela de Hostelería*, Medina Sidonia (Cádiz). *Estudio Sol89* (2012).



Fig. 19. *Teatro Municipal*, Zafra (Badajoz).
Enrique Krahe (2010).



Fig. 21 *Centro de Actividades Rurales*, Cartagena (Murcia).
Martín Lejarraga (2001).



Fig. 20. *Casas Solariega*, Carmena (Toledo).
Izaskun Chinchilla (2010).



Fig. 22. *Cortijo de Las Hermanillas*, Granada. Antonio Jiménez Torrecillas (2006).



Fig. 23. *Casa Entremuros*, Olot (Girona). Estudio RCR (2012).



Fig. 24 *Pabellones* del restaurante *Les Cols*, Olot (Girona). Estudio RCR (2006).



Fig. 25. *Untitled (The Space Beneath Us)*, Feria Art Basel (Miami). José Dávila (2012).



Fig. 26. *Parque fluvial abandonado*, MUSAC (León). Lara Almarcegui (2013).

6. Bibliografía

Libros

BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H., *Le Corbusier 1910-65*. G. Gili, Barcelona, 1998^{6ª}.

BOESIGER, W., *Le Corbusier*, G. Gili, Barcelona, 1995^{4ª}.

BRU, E. y MATEO, J. L., *Arquitectura española contemporánea*, G. Gili, Barcelona, 1984.

Catálogo de la Exposición 'Collins Park / Art Basel Miami 2012', ed. Travesía Cuatro, Madrid, 2012.

CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, (Colec. arquia/tesis, 31), Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.

CORBUSIER (LE), *Hacia una arquitectura* (trad. cast. de J. MARTÍNEZ ALINARI) Poseidón, Buenos Aires, 1964.

CORTÉS, J. A., *Modernidad y arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.

CURTIS, W. J. R., *La arquitectura moderna desde 1900*, Blume, Barcelona, 1986.

FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea. II: 1950-1960*, Aguilar, Madrid, 1961^{2ª}.

— *Arquitectura popular española contemporánea I*. Aguilar, Madrid, 1978^{reimp.}.

FRAMPTON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1998^{9ª}.

FREIXA, J., *Josep Ll. Sert*, G. Gili, Barcelona, 1997^{4ª}.

GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, Reverté, Barcelona, 1993.

GUASCH, A. M^a., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, (Alianza Forma), Alianza, Madrid, 2009^{9ª}.

HEIDEGGER M., *Conferencias y artículos*, (trad. cast. de E. BARJAU), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

HITCHCOCK, H.-R., *El estilo internacional desde 1922* (ed. Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos y Arquitectos Técnicos de Murcia), Murcia, 1984.

J. A. Codrech de Sentmenat (ed. C. FOCHS), G. Gili, Barcelona, 2001^{6ª}.

MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Akal, Madrid, 2001^{8ª}.

ORTIZ ECHAGÜE, C., *La arquitectura española actual*, Rialp, Madrid, 1965.

ROSSI, A., *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona, 2013^{2ª}.

ROWE, C., *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1999^{3ª}.

RUIZ CABRERO, G., *El moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, Tanais, Sevilla, 2001.

SANCHO OSINAGA, J. C., *El sentido cubista de Le Corbusier*, Munilla-Lería, Madrid, 2000.

VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1999^{9ª}.

ZEVI B., *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1981^{4ª}.

Artículos de Revistas

CURTIS, W. J. R., "Espacio, abstracción y paisaje", en *El Croquis* 44+58 (edición conjunta y revisada): *1983-2000 Tadao Ando*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, pp. 22-41.

FERNÁNDEZ GALIANO, L., "Abstractos y modernos. Fotogramas de los cincuenta", *Arquitectura Viva* 12 (1990), p. 41.

HERNÁNDEZ LEÓN, J. M., "Abstracción y figuración en la obra de José Luis Fernández del Amo", *Arquitectura* 245 (1983), p. 21.

— "La otra modernidad", en: *Arquitectura española contemporánea* (eds. I. ABALOS et Al.), Lunwerg, Barcelona, 2007, pp. 6-36.

JARQUE, F., "Lara Almarcegui. Lo importante en mi obra es que dé que hablar", en *Babelia* nº 1103, suplemento de arte del periódico *El País* (12-01-2013), p. 15.

RIVERO SERRANO, J., "Colonización: Figuración, Abstracción y Vacío", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 52 (2005), pp. 78-87.

VALOR J., "¿Arquitectura abstracta?", *Documents de Projectes d'Arquitectura* 16, 2000, pp. 44-49.

Publicaciones periódicas

Arquitectura Viva 92: *Extra España*, (Ed. Arquitectura Viva SL), Madrid, 2003.

AV Monografías 79-80: *España, los 90*, (Ed. Arquitectura Viva SL), Madrid, 1999.

AV Monografías 141-142: *España 2010*, (Ed. Arquitectura Viva SL), Madrid, 2010.

AV Monografías 145: *Casas en detalle*, (Ed. Arquitectura Viva SL), Madrid, 2010.

AV Monografías 153-154: *España 2012*, (Ed. Arquitectura Viva SL), Madrid, 2012.

El Croquis 44 + 58: *1983-2000 Tadao Ando* (edición conjunta y revisada), El Croquis Editorial, Madrid, 2000.

El Croquis 106-107: *En Proceso (II)*, El Croquis Editorial, Madrid, 2001.

El Croquis 138: *2003-2007 RCR Arquitectes*, El Croquis Editorial, Madrid, 2007.

El Croquis 148-149: *Experimentos colectivos. Arquitectos españoles 2010*, El Croquis Editorial, Madrid, 2010.

El Croquis 162: *2007 - 2012 RCR Arquitectes*, El Croquis Editorial, Madrid, 2012.