

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

*Entre la modernidad y lo vernáculo: el proyecto
arquitectónico de Lina Bo Bardi*

Autora: Judith García Farré

Tutor: Rafael Marcos Domínguez Casas

Titulación: Grado en Historia del Arte

Julio de 2025

ÍNDICE

1. <u>Introducción: motivaciones, objetivos y metodologías</u>	3
2. <u>Vida de Lina Bo Bardi (1914-1992)</u>	6
3. <u>Contexto arquitectónico brasileño</u>	13
4. <u>Acercamiento al ideario de Lina Bo Bardi</u>	19
4.1. <u>El pasado como herramienta para comprender el presente</u>	19
4.2. <u>La modernidad y la cultura popular</u>	20
4.3. <u>El rechazo al colonialismo cultural y a la industrialización importada</u>	21
4.4. <u>El uso de materiales y la reutilización</u>	21
4.5. <u>La arquitectura como servicio colectivo</u>	22
5. <u>Análisis de los proyectos de Lina Bo Bardi</u>	24
5.1. <u>Casa de Vidrio (São Paulo, 1951)</u>	24
5.2. <u>Casa Valéria P. Cirell (São Paulo, 1957 – 1958)</u>	28
5.3. <u>Casa do Chame-Chame (Salvador de Bahía, 1958 – 1964)</u>	29
5.4. <u>Museo de Arte de São Paulo (São Paulo, 1957 – 1968)</u>	29
5.5. <u>Museo de Arte Moderno de Bahía (Salvador de Bahía, 1959 – 1963)</u>	33
5.6. <u>Iglesia del Espíritu Santo do Cerrado (Uberlândia, 1976 – 1982)</u>	34
5.7. <u>Capilla de Santa María dos Anjos (Ibiúna, 1977 – 1977)</u>	34
5.8. <u>SESC Pompéia (São Paulo, 1977 – 1986)</u>	35
5.9. <u>La rehabilitación del Pelourinho (Salvador de Bahía, 1987 – 1988)</u>	37
5.10. <u>Teatro Gregório de Mattos (Salvador de Bahía, 1986)</u>	39
5.11. <u>Casa do Benin (Salvador de Bahía, 1987)</u>	40
5.12. <u>Centro de convivencia LBA (Cananéia, 1988)</u>	41
5.13. <u>Teatro Oficina (São Paulo, 1984)</u>	41
5.14. <u>Nueva casa consistorial de São Paulo (São Paulo, 1990-1992)</u>	43
6. <u>Conclusiones</u>	45
7. <u>Anexo fotográfico</u>	46
8. <u>Bibliografía</u>	95

1. INTRODUCCIÓN: MOTIVACIONES, OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS

Mi primera aproximación al arte fue a través de la arquitectura, por lo que de alguna manera creo necesario cerrar esta etapa formativa precisamente con arquitectura. La arquitectura tiene un doble valor —por un lado, artístico y por el otro, funcional— y es precisamente por esto por lo que para mí esta es la manifestación artística más completa, puesto que tiene una repercusión directa en la vida del ser humano. La personalidad del individuo (y por lo tanto la del artista) se forja en relación con su contexto, al cual le da forma la arquitectura y el urbanismo que ocupa; estudiar la arquitectura es estudiar el pensamiento de la época, sus necesidades y sus inquietudes.

La primera vez que oí el nombre de Lina Bo Bardi fue con la voz de la profesora Irune Fiz Fuertes, que en su labor por escapar de la hegemonía masculina, europea y estadounidense que suele caracterizar todavía a las enseñanzas histórico-artísticas mostró como ejemplo del Estilo Internacional el primer proyecto de la arquitecta italiana, que más tarde se desarrollará en este trabajo: la Casa de Vidrio.

Una vez llegado el momento de elegir sobre qué realizar mi Trabajo de Fin de Grado la imagen de la Casa de Vidrio regresó a mi mente. Cuando comencé a adentrarme en la vida y la obra de la arquitecta me di cuenta de que era imposible hablar de ella sin hablar del Brasil de la época, lo cual me empujó a abordar el tema desde un punto de vista no solo biográfico sino también marcadamente contextual. Mis objetivos a la hora de realizar el presente trabajo han sido los siguientes:

- Estudiar el papel de Lina Bo Bardi no solo como arquitecta sino también como agente cultural profundamente implicada en el contexto sociopolítico y artístico de Brasil desde mediados del siglo XX.
- Analizar cómo la obra arquitectónica de Lina Bo Bardi trasciende lo meramente formal, convirtiéndose en una herramienta de transformación social y educativa.
- Estudiar la evolución del pensamiento de la arquitecta desde su formación en Italia hasta su consolidación profesional en Brasil.
- Analizar la adaptación de los principios del Estilo Internacional a la realidad brasileña y el resultado de dicha adaptación.
- Estudiar el contexto arquitectónico brasileño y comprender su relación con la arquitectura europea y estadounidense desde una perspectiva anticolonialista.

- Investigar el diálogo entre modernidad y tradición en la obra de Lina Bo Bardi.

Este trabajo se basa en la revisión bibliográfica de distintas fuentes que han servido para investigar y analizar la obra de Lina Bo Bardi tanto desde un punto de vista biográfico como contextual. Han sido indispensables los textos escritos sobre la propia arquitecta, tanto los recopilados por Marcelo Carvalho Ferraz¹ como aquellos a los que se ha accedido a través de bases de datos como Dialnet o JSTOR. Por otra parte, para este trabajo ha sido indispensable *Brazil's Modern Architecture*, donde Elisabetta Andreoli ha reunido una serie de textos que componen el volumen más completo y actualizado de la arquitectura moderna brasileña. Cabe destacar también la colección de ensayos acerca de Lina Bo Bardi recopilados por Mónica Ponce de León. Estos dos últimos textos que se mencionan datan de 2019 y 2022 respectivamente, lo que pone de manifiesto el interés que ha comenzado a suscitar la figura de Lina Bo Bardi en los últimos años, muy probablemente por contar con una visión de la arquitectura que casa a la perfección con el contexto actual.

Ya sea por ser considerada como una figura menor dentro de la arquitectura moderna o porque la arquitectura moderna latinoamericana no cuenta todavía con tanto interés como el que suscita la europea o estadounidense en nuestro país, ha sido necesaria la consulta de textos en otros idiomas, especialmente en inglés, italiano y portugués. Se ha tenido acceso a esta bibliografía gracias tanto a repositorios online como a través de los fondos de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras o la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura.

Gracias a toda la bibliografía consultada se han podido cumplir los objetivos anteriormente citados, introduciendo a Lina Bo Bardi en su contexto. Para esto se ha optado en realizar primero una detallada aproximación biográfica, indispensable para conocer la trayectoria de la arquitecta y su consecuente evolución. Seguido de este apartado se encuentra el dedicado a dar una visión general de la arquitectura moderna del país brasileño, recogiendo escuelas, nombres e influencias que tendrán su reflejo en el siguiente punto de este trabajo, donde se proporciona un acercamiento al ideario de la italiana. El cuarto y último apartado es el más extenso de todos, en el que se lleva a cabo el análisis de los proyectos seleccionados de Lina Bo Bardi; esta selección se ha hecho

¹ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994.

siguiendo precisamente la selección de los textos consultados, donde se incluyen tanto proyectos que se llevaron a término como otros que o bien no se pudieron finalizar o bien ni siquiera llegaron a iniciarse, pero que aun así permiten al lector introducirse en la visión arquitectónica de una de las profesionales que ofreció algunas de las soluciones más interesantes a los problemas a los que pretendía poner fin la arquitectura moderna.

2. VIDA DE LINA BO BARDI (1914-1992)

Lina Bo Bardi nació como Anchilina Giuseppina Bo en el barrio Prati di Castello de la ciudad de Roma el 5 de diciembre de 1914, apenas unos años antes de la Marcha sobre Roma de Mussolini. La juventud de Lina se desarrolló precisamente durante los años del régimen de Mussolini, el cual influyó en el tipo de formación que recibió², y como consecuencia, en el tipo de proyectos que llevó a cabo.

De niña, Lina Bo Bardi estudió junto a su padre, Enrico Bo, un ingeniero con talento para la pintura y el dibujo, del que Lina no solo recibió una formación en un estilo de dibujo analítico³, sino también el interés que la italiana comenzó a cultivar por la arquitectura⁴. En 1928, Lina se matriculó en el Liceo Artístico, ya que a través de este se podía acceder directamente a la Facultad de Arquitectura⁵. El Liceo consistió en cuatro años de aprendizaje artístico y cultural, que incluía tanto asignaturas de dibujo, perspectiva y elementos de arquitectura, como otras de literatura, historia del arte o matemáticas⁶.

Lina Bo Bardi comenzó sus estudios de arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Sapienza de Roma en 1932. La disciplina arquitectónica llevaba poco más de diez años independizada de las enseñanzas de Bellas Artes; no obstante, las enseñanzas arquitectónicas en la ciudad de Roma seguían conservando el perfil clásico que tenían cuando todavía formaban parte de las Bellas Artes. En esta institución impartían clase los máximos representantes del *stile littorio*, el lenguaje arquitectónico característico del régimen de Mussolini⁷.

La formación universitaria de la italiana se caracterizó por un acusado clasicismo que, aunque la arquitecta lo apreció, fue solo a nivel cultural y no práctico; a diferencia de los arquitectos afines al *stile littorio*, para Lina el clasicismo nunca supuso una fuente de explotación estilística. A pesar de esta educación de corte clásico y del control de influencias extranjeras impuesto por el régimen, Lina se interesó por las novedades que llegaban de fuera; esto no quita que no valorara la formación recibida

² Perea García 2013, 91.

³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 233.

⁴ Perea García 2013, 99.

⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 233.

⁶ Perea García 2013, 107.

⁷ Perea García 2013, 114.

por parte de sus mentores, pero sí que consideraba que era un tipo de enseñanza que no estaba acorde con los tiempos⁸.

Durante la dictadura fascista se dio una exaltación del arte nacional que afectó profundamente la enseñanza de la época. En *La Scuola di Architettura di Roma*, una publicación de 1932, se mencionaba la necesidad de que la arquitectura italiana se promoviera a través de la preparación artística, técnica y cultural, y que se defendiera de las contaminaciones de modas exóticas. Pietro María Bardi, quien más tarde acabaría convertirse en el marido de Lina, denunció el atraso de la Escuela de Arquitectura romana en comparación con otros centros que se encontraban más alejados del poder central, como Milán, Turín o Florencia⁹.

Lina Bo Bardi se licenció el 25 de noviembre de 1939, presentando un proyecto final que se aproximaba más al Racionalismo europeo que al *stile littorio*. Sorprendentemente, recibió una calificación de 106 sobre 110, a pesar de que la Escuela de Arquitectura tendía a desaprobado todo aquello que pudiera derivar o tener semejanzas con modelos extraños a la tradición italiana¹⁰.

El problema de la formación del arquitecto en aquella época era la prevalencia de las asignaturas teóricas sobre las prácticas, lo cual generaba ciertas lagunas en la educación de los estudiantes recién licenciados de la Escuela de Arquitectura a la hora de ejercer profesionalmente. Este fue el caso de Lina Bo Bardi, quien, tras licenciarse, se trasladó a Milán en 1940¹¹ con el objetivo no solo de adquirir la experiencia práctica que no tuvo en su etapa académica, sino también con la de encontrar un entorno más progresista que el romano¹². Aunque en Roma se manifestaba con mayor intensidad el ambiente clásico nostálgico vinculado al fascismo, el resto de Italia se encontraba en una situación similar, con la excepción de la capital lombarda¹³.

Ya en Milán, el 28 de octubre de 1940, Lina Bo Bardi obtuvo la habilitación profesional tras aprobar el Examen de Estado en el Instituto de Arquitectura de la Real Universidad de Venecia, el cual había realizado en marzo de ese mismo año. Tres años

⁸ Perea García 2013, 114.

⁹ Perea García 2013, 117-118.

¹⁰ Perea García 2013, 118.

¹¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

¹² Perea García 2013, 121.

¹³ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 9.

más tarde, se inscribió en el Registro Profesional de Arquitectos de Lombardía, donde permaneció hasta 1950¹⁴.

Estando en Milán, Lina Bo Bardi comenzó a colaborar de manera externa e indirecta con el estudio de Gio Ponti a través de Carlo Pagani, un milanés con el que había estudiado en Roma y con quien había establecido una sólida amistad. Pagani era colaborador de Ponti, lo que permitió a Lina participar ocasionalmente en las tareas que le eran asignadas a su compañero¹⁵. Esta oportunidad brindó a la recién licenciada la oportunidad de entrar en contacto con la parte práctica de su profesión, participando en el diseño no solo de proyectos arquitectónicos y urbanísticos, sino también en el diseño de mobiliario y ropa¹⁶.

Con el inicio del conflicto armado, Lina Bo Bardi se vio obligada a abandonar los encargos debido a la imposibilidad de llevarlos a cabo. Fue entonces cuando comenzó a dedicarse plenamente a lo editorial¹⁷: trabajó como periodista, escribiendo cosas relacionadas con la arquitectura y el diseño industrial, porque era lo único que se podía hacer en aquel momento¹⁸. Colaboró, por ejemplo, en la ilustración, redacción de artículos y diseño de portadas de *Lo Stile* desde el segundo número de la revista (febrero de 1941) hasta el trigésimo primero (julio de 1943)¹⁹ (fig. 1 y fig. 2). Mientras trabajaba para *Lo Stile* también lo hizo para otras publicaciones de tendencia, como *Tempo*, *Grazia* o *Vetrina*²⁰. Sin embargo, la publicación más importante en la que trabajó la arquitecta fue *Domus*, una de las revistas más importantes sobre el avance de la arquitectura moderna en Italia desde su fundación²¹.

Tras la caída del Fascismo, Lina Bo Bardi se unió a la Resistencia²², integrándose filas del Partido Comunista Italiano clandestino, donde también colaboraron otros arquitectos como Piero Bottoni o Ludovico B. Belgiojoso²³. Tras ello,

¹⁴ Perea García 2013, 120.

¹⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 235.

¹⁶ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 9.

¹⁷ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 9.

¹⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 241.

¹⁹ Perea García 2013, 128.

²⁰ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 9.

²¹ Perea García 2013, 136.

²² Bo Bardi y Oliveira 2014, 236.

²³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 230.

en 1940, Pagani y ella crearon un estudio junto con otros asistentes más jóvenes; sin embargo, este estudio fue destruido en el bombardeo de Milán de 1943²⁴.

La italiana colaboró en la redacción de *Domus* junto a Pagani, con quien asumió en 1944 su dirección, convirtiéndose así en la primera mujer en asumir un cargo directivo en esta prestigiosa publicación²⁵. Lina se trasladó entonces a Bérgamo, donde se ubicó la sede de *Domus* durante la guerra, y allí permaneció hasta que la publicación fue suspendida por orden de la República de Saló²⁶. En 1945, Pagani y Bo fundaron y dirigieron *Quaderni di Domus*, y, tras trasladarse a Roma, crearon una revista de arquitectura semanal con el apoyo de Raffaele Carriere y Bruno Zevi²⁷, un crítico de arquitectura que había tenido que exiliarse en Estados Unidos durante el conflicto²⁸: *A – Cultura della Vita*.

Durante la semana en la que finalizó el conflicto, Lina Bo Bardi se dedicó a viajar por toda Italia para documentar la devastación de Italia causada por la guerra, para lo cual tuvo que solicitar permiso a la Armada Americana para así poder atravesar sus tropas y tanques. Este viaje lo hizo acompañada por Gianni Mazzochi (editor de las revistas *Domus* y *Casabella*), Carlo Pagani, y el reportero y fotógrafo Federico Patellani²⁹. Desde mayo de 1945 hasta octubre de 1946, Lina contribuyó a la planificación de la reconstrucción del país³⁰.

En agosto de 1946, Lina Bo Bardi se casó con Pietro Maria Bardi, a quien había conocido en 1943 a raíz de una entrevista que la arquitecta le realizó para *Mondadori*³¹. Aunque Lina no tenía intención de casarse, sí quería abandonar Italia, y Pietro la convenció de que sería más conveniente hacerlo como pareja casada. Después de contraer matrimonio en el Capitolio con dos testigos, decidieron realizar un viaje a Latinoamérica, una región que Pietro conocía y admiraba. Inicialmente planearon viajar primero a Quito y después a México, y tras ello regresar a Italia, pero la invitación de un amigo de Pietro los llevó finalmente a Brasil³².

²⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 236.

²⁵ Perea García 2013, 137.

²⁶ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 10.

²⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

²⁸ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 12.

²⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 236-237.

³⁰ Perea García 2013, 169.

³¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 240.

³² Bo Bardi y Oliveira 2014, 241-242.

Lina y Pietro viajaron a Río de Janeiro en octubre de ese mismo año. Aunque aquella fue la primera vez que Lina Bo Bardi pudo ver edificios modernos en persona, la italiana ya había entrado en contacto con la arquitectura brasileña antes de llegar al continente americano gracias al catálogo de la exposición *Brazil Builds* (fig. 3), organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York. A su llegada a Brasil, los Bardi fueron recibidos en el Instituto de los Arquitectos Brasileños por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rocha Miranda, Athos Bulcao y Burle Marx, entre otros³³.

Para Lina, Brasil se convirtió en el lugar ideal donde desarrollar sus ideas y su proyecto arquitectónico y cultural³⁴. El país sudamericano era “como un faro de luz que brillaba en un campo de muerte”³⁵ para la italiana, que, tras haber pasado buena parte de su vida rodeada de ruinas romanas, se sentía fascinada por la falta de ruinas en Río de Janeiro³⁶.

Los Bardi habían traído consigo una valiosa colección de obras de arte, un conjunto de pinturas que abarcaba desde la Antigüedad hasta la Modernidad, muchas de las cuales nunca se habían visto en Brasil. Con estas obras, los italianos organizaron tres exposiciones entre diciembre de 1946 y mayo de 1947, dos de ellas en el actual Palácio Gustavo Capanema, que en ese momento era el edificio del Ministerio de Educación y Salud: una muestra de pintura italiana de los siglos XIII y XIV, y otra de pintura italiana moderna³⁷. Fue ahí donde Pietro Maria Bardi entró en contacto con Assis Chateaubirand, un empresario y político, fundador y propietario de *Diários Associados*, uno de los mayores conglomerados mediáticos de Brasil (fig. 4). El magnate invitó a Pietro a colaborar en la creación del Museu de Arte de São Paulo (MASP), lo que llevó al matrimonio a trasladarse a la capital paulista en 1947³⁸.

Lina Bo Bardi fundó el Estúdio de Arte Palma junto con Pietro Maria Bardi, Giancarlo Palanti y Valeria Piacentini Cirell en 1948 (fig. 5). Este espacio estaba dedicado al diseño industrial de mobiliario moderno³⁹, y en él llevaron a cabo

³³ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 12.

³⁴ Perea García 2013, 224-227.

³⁵ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 12.

³⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 230.

³⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 242.

³⁸ Instituto Bardi | Casa de Vidrio.

³⁹ Instituto Bardi | Casa de Vidrio.

numerosos proyectos de decoración de interiores y diseño de mobiliario⁴⁰ (fig. 6 y fig. 7). El estudio no tuvo un gran recorrido, y acabó cerrando en 1950⁴¹.

La labor editorial que Lina Bo Bardi inició en Italia no tuvo su fin al llegar a Brasil, sino que continuó con la publicación de revistas como *Habitat*, que vio la luz por primera vez en 1950 (fig. 8). Lina fundó y dirigió la publicación junto con su marido, y en ella reflejaron el profundo respeto y fascinación que el matrimonio sentía por la arquitectura tradicional y la cultura popular brasileña, siendo esta una fuente de inspiración fundamental para la arquitecta⁴².

En 1951, los Bardi adquirieron la nacionalidad brasileña, y durante ese mismo año, Lina construyó su primer edificio: la Casa de Vidrio, una de las construcciones más emblemáticas de la arquitecta, que además se convirtió en su residencia. Entre 1955 y 1957, la italiana impartió Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo, y en 1957 escribió su tesis titulada “Contribución Preliminar de la Enseñanza de Teoría de la Arquitectura”. Fue precisamente en este año cuando comenzó sus estudios preliminares para la construcción del nuevo edificio que albergaría el Museu de Arte de São Paulo, donde se ubica actualmente⁴³.

La labor museográfica de Lina Bo Bardi en Brasil no se limitó al MASP. En 1958, fue invitada por Juracy Magalhães, gobernador de Bahía⁴⁴, a fundar y dirigir el Museo de Arte Moderno de Bahia; la italiana se trasladó entonces a Salvador, donde se ubicaría el museo, y allí permaneció hasta 1964. Durante su estancia en Salvador, Lina impartió Teoría y Filosofía de la Arquitectura en la Universidad Federal de Bahia y colaboró en la creación de una página semanal con artistas locales en el periódico salvadoreño *Diário de Notícias*⁴⁵.

Durante esta época, la arquitecta comenzó a trabajar en escenografías, especialmente en las de obras locales dirigidas por Martim Gonçalves, con quien organizó en 1957 la exposición *Bahia no Ibirapuera* durante la 5ª Bienal de Arte de São Paulo (fig. 9). Sin embargo, su etapa salvadoreña se vio abruptamente interrumpida

⁴⁰ Perea García 2013, 268.

⁴¹ Perea García 2013, 270.

⁴² Bo Bardi y Oliveira 2014, 7.

⁴³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

⁴⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 245.

⁴⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

debido al golpe de Estado militar de 1964, lo que la obligó a abandonar la ciudad y regresar a São Paulo⁴⁶.

A lo largo de 1965, Lina Bo Bardi elaboró los diseños de tres proyectos que nunca llegaron a realizarse: el museo del Instituto Butantã en São Paulo (fig. 10), el Pabellón de Exposiciones en el Parque Lage en Rio de Janeiro (fig. 11), y el complejo residencial Itamambuca en Ubatuba, São Paulo (fig. 12) (fig. 13). Entre 1966 y 1968, retomó y finalizó la construcción del MASP. Durante los siguientes años, hasta 1977, hubo una disminución en la producción arquitectónica de Lina, ya que se enfocó en el diseño de escenografías tanto para teatro como para cine y, además, organizó dos grandes exposiciones: *A Mao do Povo Brasileiro* (1969) (fig. 14) y *Repastos* (1975)⁴⁷.

Lina Bo Bardi inició el diseño para la SESC Pompéia en 1977, la cual dirigió entre 1982 y 1984 mientras diseñaba el Complejo Deportivo. Durante este período también comenzó los estudios preliminares para el Teatro Oficina. En 1986, regresó a Salvador tras ser invitada a diseñar un plan para la remodelación de la zona histórica. Durante los siguientes años, hasta 1990, creó varios diseños para la ciudad, incluyendo el Teatro Gregório de Mattos, la Fundación y Casa Benin, la rehabilitación de la Ladeira da Misericórdia y la Casa Olodum.

La arquitecta recibió la Comenda Dois de Julho en Salvador en 1988, y en ese mismo año participó en la competición internacional para el Centro Cultural de Belém en Lisboa, diseñó el Centro Cívico LBA en Cananéia (São Paulo) y organizó la exposición *Black Africa* en el MASP junto con Pierre Verger⁴⁸.

En 1991, Lina Bo Bardi participó en la competición para el Pabellón Brasileño de la Exposición Universal de Sevilla, y recibió el Premio Latinoamericano de la 4ª Bienal de Arquitectura de Buenos Aires.

El 20 de marzo de 1992, Lina falleció a los 77 años como consecuencia de una embolia pulmonar, sin haber podido concluir el proyecto de la Nueva Casa Consistorial de São Paulo en el Palácio das Indústrias, cuyo diseño había iniciado en 1990⁴⁹.

⁴⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

⁴⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

⁴⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

⁴⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 207.

3. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO BRASILEÑO

A principios del siglo XX fueron pocos los avances técnicos, artísticos o sociales que tuvieron lugar en Brasil, al contrario que ocurrió en el panorama europeo. En Europa estos avances dieron lugar a un modelo que fue posteriormente adoptado por los pioneros de la arquitectura moderna brasileña, a pesar de que en Brasil no se contaba con la base que permitió dicho modelo, el cual fue reducido en muchas ocasiones a meras imágenes de una forma de pensar foránea⁵⁰; el resultado fue una arquitectura donde lo importante era su apariencia moderna, sin una racionalidad real que se basara en la lógica de la producción industrial⁵¹. La arquitectura brasileña estaba llena de contradicciones tanto tectónicas como sociales: la mayoría de los arquitectos formaban parte de la élite y el aparato estatal, se dependía de materiales de construcción y equipamiento importado, los edificios tenían apariencia de ser construidos por máquinas cuando en realidad estaban hechos con métodos artesanales (dando lugar como consecuencia de esto a un costo demasiado alto), y la mano de obra empleada para la construcción de un edificio de aparente sofisticación técnica era gente poco educada o analfabeta⁵².

A mediados de la década de 1930 se inició una segunda fase de la arquitectura moderna en Brasil, en la que los arquitectos todavía seguían más enfocados en las formas que en los medios de construcción⁵³. En esta década, el gobierno dictatorial establecido por Getúlio Vargas, el Estado Novo (1937-1945), inició un proyecto de modernización de carácter tanto desarrollista como conservativo que tenía como objetivo construir política e ideológicamente el Estado nacional, y la arquitectura moderna fue, sin duda alguna, uno de sus emblemas más efectivos⁵⁴. Es en esta época cuando se comenzó a ser consciente de la necesidad de adaptar los principios del Movimiento Moderno a las condiciones del país, tanto a su variedad climática como a sus insuficiencias técnicas, artísticas y sociales⁵⁵. Para lo primero se implementó el *brise-soleil* de Le Corbusier⁵⁶, que además permitía controlar la luz solar. Fue en esta misma época cuando Lucia Costa desarrolló una propuesta para reconciliar la tradición

⁵⁰ Andreoli y Forty 2004, 60.

⁵¹ Andreoli y Forty 2004, 61.

⁵² Andreoli y Forty 2004, 62.

⁵³ Andreoli y Forty 2004, 61.

⁵⁴ Andreoli y Forty 2004, 110.

⁵⁵ Andreoli y Forty 2004, 66.

⁵⁶ Andreoli y Forty 2004, 62.

y la modernidad con el objetivo de resolver cultural y simbólicamente las contradicciones anteriormente mencionadas. Para ello, el arquitecto brasileño propuso apropiarse de materiales y técnicas tradicionales, así como de elementos arquitectónicos coloniales, y a través de la síntesis de unos y otros desarrollar un estilo que respondiera a la necesidad de crear un arte y una arquitectura nacional moderna; es decir, una arquitectura que fuera brasileña en cuanto a su concepción, producción y uso⁵⁷. A partir de la década de 1950 se comenzó a poner un mayor énfasis en lo tectónico⁵⁸, aunque no se debía tanto al resultado de una efectiva industrialización de la construcción o de la adaptación de fines sociales a la tecnología constructiva en Brasil, sino más bien a los avances tecnológicos que hubo respecto al hormigón armado⁵⁹.

La arquitectura brasileña moderna logró desarrollarse desde la nada, definiéndose a sí misma en tan solo un cuarto de siglo. Es por esto por lo que autores como el crítico e historiador inglés Reyner Banham describen la arquitectura brasileña como el “primer estilo nacional de arquitectura moderna”⁶⁰. Casi todo lo que hay construido hoy en día en Brasil se creó en el siglo XX, durante una época que cuenta con uno de los índices de desarrollo industrial más rápidos del mundo y, aun así, un siglo más tarde en comparación a la Europa occidental y Estados Unidos. Una de las consecuencias de esta rápida y tardía industrialización fue la ausencia de los eventos fundamentales que dieron lugar al desarrollo industrial en Europa y Estados Unidos: una revolución burguesa y las grandes reformas urbanas de la segunda mitad del siglo XIX, momento fundacional de las metrópolis modernas⁶¹. En Brasil nunca hubo una revolución burguesa que creara una ideología de modernidad, y tampoco pasó por un momento histórico en el que la arquitectura moderna combinase ideología con planificación⁶².

Esto tuvo como resultado que la gran expansión de las principales ciudades del país tuviera lugar sobre una base colonial rudimentaria⁶³. La arquitectura moderna llegó al país en un estado de pura experimentación formal sin que hubiera pasado por las fases previas; solamente conoció la fase final, descrita por Manfredo Tafuri como la

⁵⁷ Andreoli y Forty 2004, 66.

⁵⁸ Andreoli y Forty 2004, 62.

⁵⁹ Andreoli y Forty 2004, 101.

⁶⁰ Andreoli y Forty 2004, 25.

⁶¹ Andreoli y Forty 2004, 108.

⁶² Andreoli y Forty 2004, 112.

⁶³ Andreoli y Forty 2004, 108.

“forma sin utopía”, dotando a la arquitectura brasileña de un fuerte formalismo⁶⁴. En un país que pasó de ser una sociedad arcaica y esclavista a un estado moderno, centralizado y autoritario en apenas unas décadas, la arquitectura moderna cumplió una función ideológica clave⁶⁵.

Debido al papel de Brasil como antigua colonia, la arquitectura brasileña siempre ha ido de la mano de la relación del país con el resto de los países más desarrollados⁶⁶. No es tanto la imposición de la cultura dominante sobre la inferior, sino más bien el encuentro multidireccional entre ambas culturas, dando lugar a un producto cultural nuevo⁶⁷. Este proceso de transculturación lo retoma el brasileño Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago* —un manifiesto modernista de la década de 1920— y lo une a un episodio de canibalismo del siglo XVI en el que una tribu devoró a un cura católico con la intención de adquirir su fuerza; de esta manera, el acto de devorar al cura se convierte en una metáfora del proceso de crear una nueva identidad a través de la apropiación de elementos culturales de otros contextos⁶⁸. Este proceso es, como ya se ha mencionado, multidireccional: no es solo el colonizador quien aporta algo al colonizado, sino que este último también deja su impronta en el otro⁶⁹.

Una de las claves de la arquitectura moderna que se desarrolló en Europa durante la década de 1920 fue su intención de convertirse en una herramienta para la transformación de las vidas de los oprimidos y menos favorecidos: la clase trabajadora, las mujeres, los ancianos y los enfermos⁷⁰. De esto participó la arquitectura brasileña, donde surgieron dos escuelas distintas: la paulista (en São Paulo) y la carioca (en Rio de Janeiro)⁷¹. En 1943 el Museum of Modern Art de Nueva York organizó *Brazil Builds* (fig. 3), una exposición a raíz de la cual la arquitectura brasileña comenzó a adquirir reputación. En ella se relacionaba la arquitectura moderna con los edificios coloniales construidos antes de la obsesión decimonónica por lo extranjero (y concretamente por lo francés)⁷². Esta exposición promovía el estilo carioca, el cual fue criticado por Vilanova Artigas —una de las principales figuras de la escuela paulista en la década de 1950—

⁶⁴ Andreoli y Forty 2004, 112.

⁶⁵ Andreoli y Forty 2004, 110.

⁶⁶ Andreoli y Forty 2004, 14.

⁶⁷ Andreoli y Forty 2004, 14-15.

⁶⁸ Andreoli y Forty 2004, 17.

⁶⁹ Andreoli y Forty 2004, 17.

⁷⁰ Andreoli y Forty 2004, 17.

⁷¹ Andreoli y Forty 2004, 18.

⁷² Andreoli y Forty 2004, 25.

por ser creación de los norteamericanos, ya que según él la arquitectura brasileña solo podía desarrollarse abordando los problemas brasileños. La escuela paulista, a la que perteneció Lina Bo Bardi, fue la que ofreció las respuestas más interesantes a la situación política de la arquitectura en Brasil⁷³.

En *Brazil Builds* se afirmaba que la modernidad se relacionaba con la herencia cultural preexistente, una interpretación que se basaba en la lectura histórica de Lucio Costa, miembro de la escuela carioca. Esta interpretación estaba influenciada, a su vez, por el contexto del modernismo literario y artístico de Brasil, que proponía tomar elementos de la cultura europea para transformar el atraso del país en un modelo cultural avanzado. Para ello, los modernistas brasileños pusieron el foco en su propia cultura con la intención de crear una tradición cultural a partir de su pasado precivilizado. En términos arquitectónicos, Costa propuso una analogía entre la simplificación de las formas modernas y la sobriedad tranquila y sin adornar de la antigua arquitectura rural brasileña⁷⁴. Sin embargo, la escuela carioca acabó tomando otro punto de referencia distinto al de este pasado precivilizado, el cual terminó por convertirse en el predominante, sobre todo a partir de la construcción de Brasilia: la arquitectura religiosa barroca de los siglos XVII y XVIII⁷⁵.

Por otro lado, la escuela paulista comenzó a destacar a partir de la década de 1960, que es cuando se empezó a tratar de una forma novedosa la relación entre construcción y territorio. Tras la construcción de Brasilia, el brutalismo llevó al interior de los edificios de São Paulo el paisaje natural del país, introduciendo en la arquitectura elementos exteriores como el agua, los jardines o la luz solar⁷⁶. Fue fundamental la figura de Vilanova Artigas, quien afirmaba que la arquitectura era un instrumento de emancipación política y transformación social. Para él, la arquitectura debía mostrar las contradicciones ideológicas en vez de resolverlas, y es por ello por lo que su objetivo era mostrar de manera clara el proceso productivo en la obra final. Esta no era más que una interpretación de uno de los principios clave de la arquitectura moderna internacional, concretamente del brutalismo: utilizar los materiales sin ocultarlos⁷⁷. La arquitectura brasileña paulista fue creciendo alejada del discurso internacional, ya que

⁷³ Andreoli y Forty 2004, 18.

⁷⁴ Andreoli y Forty 2004, 25-26.

⁷⁵ Andreoli y Forty 2004, 29.

⁷⁶ Andreoli y Forty 2004, 42.

⁷⁷ Andreoli y Forty 2004, 48.

se preocupó por cuestiones que a ojos foráneos ya no tenían ningún tipo de relación con la búsqueda de un estilo internacional⁷⁸.

Durante el siglo XIX, cuando se estaban reconstruyendo y modernizando las ciudades europeas, São Paulo no era más que un conjunto de pueblos dentro de un orden colonial decadente. En su origen se trataba de un modesto puesto comercial que abastecía a las tropas coloniales europeas, manteniendo este rol durante tres siglos y medio. A mediados del siglo XIX se trasladó a São Paulo la producción de café, transformando la ciudad de esta manera y convirtiéndola en un punto de encuentro para las vías del tren que se encargaba del transporte de la mercancía, que iba a través de la cordillera de la costa y hasta el puerto de Santos, lugar desde el que luego se enviaba hacia el resto del mundo⁷⁹. En 1888 se abolió la esclavitud en Brasil, pero la élite terrateniente y gobernante juzgó que los antiguos esclavos no eran aptos para el trabajo asalariado, estimulando de esta manera la inmigración europea para que estos inmigrantes se hicieran cargo del trabajo anteriormente esclavo. El único espacio que se le permitió ocupar a esta población negra —a la que no solo se consideraba inadecuada para trabajar, sino que, además, se le denegaba el derecho a poseer tierras— fueron las periferias, donde crearon asentamientos ilegales, irregularizados y sujetos a desalojo en caso de que los inversores se interesaran en los lugares que ocupaban. Estos asentamientos ni siquiera llegaron a formar parte de la ciudad como tal, dando lugar a una sociedad dual donde las relaciones sociales premodernas heredadas de la estructura colonial no se eliminaron, sino que simplemente se actualizaron para cumplir con los nuevos roles de la modernización⁸⁰. A principios del siglo XX la ciudad ya había empezado a cambiar con gran velocidad, expandiéndose a medida que crecía la población⁸¹.

Vilanova Artigas y Oscar Niemeyer compartían la creencia en la arquitectura como medio de transformación social, además del uso del hormigón armado como sistema de construcción. La diferencia está en que, para Artigas, el empleo de este material no era una cuestión meramente estética sino política: mientras que Niemeyer

⁷⁸ Andreoli y Forty 2004, 48.

⁷⁹ Andreoli y Forty 2004, 132.

⁸⁰ Andreoli y Forty 2004, 134.

⁸¹ Andreoli y Forty 2004, 132.

utilizaba el hormigón para crear imágenes que sorprendieran y encantaran a la gente, Artigas lo usaba para construir espacios que congregaran y educaran a las masas⁸².

El plan de industrialización para el Nordeste brasileño del presidente Kubitschek (1959) alimentó debates artísticos y culturales sobre la representación, la igualdad y la identidad. Durante esta época las capitales —Salvador de Bahía y Recife— se convirtieron en centros de experimentación estética y política radical, experimentaciones que se vieron interrumpidas por el golpe de estado militar de 1964⁸³.

En Brasil se desarrollaron dos tendencias brutalistas: el brutalismo analítico de Río de Janeiro y el brutalismo sintético de São Paulo. El primero se caracterizaba por dar pie a unos proyectos centrados en torno a la expresión de la construcción, mientras que en el segundo el ingenio técnico y la expresión formal representaban el programa del edificio tanto en lo estético como en lo ideológico. Durante la dictadura militar que tuvo lugar entre 1964 y 1989 los emblemas arquitectónicos de esta estuvieron relacionados con la tendencia analítica: exceso de hormigón expuesto, elementos portantes exagerados y formalismo arbitrario⁸⁴.

Se comenzó a experimentar con el metal en la década de 1950, y aunque su uso generalizado no se dio hasta la de 1980 —favorecido por las críticas al predominio del hormigón y a las campañas llevadas a cabo por los propios productores de acero para promocionar el material—, nunca llegó a convertirse en rival para el hormigón armado, que siguió dominando los sistemas constructivos brasileños⁸⁵.

⁸² Andreoli y Forty 2004, 78.

⁸³ Ponce de León 2022, 181.

⁸⁴ Andreoli y Forty 2004, 82.

⁸⁵ Andreoli y Forty 2004, 88.

4. ACERCAMIENTO AL IDEARIO DE LINA BO BARDI

La arquitectura de Lina Bo Bardi responde a su compromiso con la realidad social y cultural de Brasil. La reinterpretación del pasado, la observación del contexto y la integración de la cultura popular en la modernidad son los pilares básicos del pensamiento de la arquitecta, los cuales encuentran un reflejo en su obra. Más allá del diseño arquitectónico, Bo Bardi defendía una arquitectura que rechazara el formalismo vacío en favor de una arquitectura como servicio colectivo, abogando por una práctica donde lo material, lo social y lo simbólico estuvieran en equilibrio. Los proyectos de Bo Bardi se mueven siempre entre extremos sin llegar a decantarse completamente por uno u otro; lo viejo se mezcla con lo nuevo, lo artesanal con lo industrial, lo delicado con lo crudo, pero sin que una cosa se imponga sobre la otra⁸⁶.

4.1. EL PASADO COMO HERRAMIENTA PARA COMPRENDER EL PRESENTE

Los edificios diseñados por Lina Bo Bardi no surgían de la nada, sino que partían del contexto preexistente del lugar en el que se construían. Para comprender el contexto presente la arquitecta creía que era fundamental mirar hacia atrás y fijarse en el pasado; no con el sentido nostálgico de los eclecticismos, sino considerándolo como presente histórico⁸⁷, es decir, comprendiendo el pasado como algo todavía vivo en el presente, como la memoria de este⁸⁸.

A la hora de abordar un proyecto, para Bo Bardi era indispensable conocer los problemas y las necesidades del lugar para después tratar de resolverlas a través de la arquitectura. Para ello, a la italiana no le interesaba conocer el pasado entendido como hechos históricos cristalizados en manuales de historia, sino que su foco estaba en comprender la historia del esfuerzo y el trabajo del pueblo. Frente a la visión nostálgica del pasado que encuentra en él una fuente de inspiración, Lina Bo Bardi se mostraba firmemente contraria a ello utilizando el pasado como una herramienta con la que comprender el presente y evitar resolver problemas del presente con soluciones retardatarias⁸⁹. Por ello la italiana aseguraba que lo primero que un arquitecto debía hacer a la hora de iniciar un proyecto era conocer cómo era la vida de la gente y cuáles

⁸⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 7.

⁸⁷ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 319.

⁸⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 4-5.

⁸⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 212-213.

eran las dificultades que complicaban sus vidas, siendo esto incluso más importante que saber construir bien⁹⁰.

4.2. LA MODERNIDAD Y LA CULTURA POPULAR

Lina Bo Bardi siempre fue consciente de la importancia de la cultura en el desarrollo de la sociedad. Su aproximación humanística encontró en Brasil un escenario cultural completamente nuevo, donde se mezclaba la herencia de muchas tradiciones distintas: la indígena, la europea y la africana, todas ellas conformando la cultura popular brasileña⁹¹.

La modernidad para la arquitecta italiana no era solamente la capacidad que algo tenía de estar relacionado con el presente, es decir, de ser contemporáneo, sino que era algo que se encontraba en la capacidad de conectar con aspectos específicos, tales como el ser humano, el contexto y la cultura⁹². Teniendo en cuenta esto, no sorprende que Bo Bardi viera modernidad también en las manifestaciones artísticas de la cultura popular de Brasil, que fueron definidas entre las páginas de la revista *Habitat* como primitivas, entendiendo lo primitivo como lo ingenuo o lo naif⁹³. Una vez más, tenemos que ver este foco en la cultura popular brasileña igual que ocurre con el pasado: la italiana no pretendía volver a este “primitivismo” y a la artesanía sin más, sino que su intención era que esto sirviera como referente para el diseño industrial y la producción arquitectónica. La cultura popular se convertía para ella en la base del progreso cultural y artístico de Brasil⁹⁴, pero sin pretender renunciar a los avances industriales y las novedades tecnológicas. Su objetivo era más bien unir una cosa con la otra: inspirarse en lo primitivo utilizando las herramientas de lo industrial.

Aunque admiraba a arquitectos como Oscar Niemeyer o Lucio Costa, Lina Bo Bardi no estaba del todo convencida con la trayectoria de la arquitectura moderna brasileña, y defendía la crítica que Max Bill le hizo a esta por su formalismo expresivo⁹⁵.

⁹⁰ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 203.

⁹¹ Ponce de León 2022, 203.

⁹² Perea García 2013, 298.

⁹³ Perea García 2013, 299.

⁹⁴ Perea García 2013, 301.

⁹⁵ Ponce de León 2022, 187.

4.3. EL RECHAZO AL COLONIALISMO CULTURAL Y LA INDUSTRIALIZACIÓN IMPORTADA

El origen de muchos de los elementos simbólicos que formaban parte del ideario de la italiana se encontraba en las tradiciones, cultos y festividades folclóricas del nordeste brasileño, donde Lina Bo Bardi consideraba que todavía seguía viva la cultura nativa brasileña, a diferencia de otros lugares —como São Paulo— en los que dicha cultura se había visto adulterada por la modernización industrial importada⁹⁶. Bo Bardi se comprometió con la misión y los valores de la contracultura que emergió en el Nordeste brasileño entre 1958 y 1964, adaptando la ingenuidad de los objetos artesanos del día a día a su arquitectura, a la cual le puso el nombre de “arquitectura pobre”⁹⁷.

Si algo caracterizaba tanto la obra arquitectónica como la editorial de la italiana era su lucha contra el colonialismo cultural⁹⁸, que era una de las consecuencias del rápido proceso de industrialización que sufrió Brasil. En un artículo publicado en 1976, Bo Bardi explicaba que Brasil había sido el último país en entrar en la historia de la industrialización de tipo occidental, un proceso que en el resto de las naciones industrializadas había tenido lugar a lo largo de los siglos y que en Brasil se desarrolló abruptamente, sin que hubiera sido un proceso propio del pueblo sino más bien importado. La intelectualidad brasileña, que había surgido de la élite blanca, esclavista e imperialista, tenía el hábito de importar teorías y tendencias de Europa y Norteamérica, mientras que la producción cultural de la población descendiente de africanos e indígenas se denostaba o se exotizaba, dándole un sentido de folclore⁹⁹. Debido a esto, el país se encontraba en una situación en la que era imposible desarrollar una cultura autóctona verdadera, y por ello la italiana abogaba por una revisión de la cultura reciente del país¹⁰⁰.

4.4. EL USO DE MATERIALES Y LA REUTILIZACIÓN

En la obra de Bo Bardi no solo estaba presente el pasado, sino que también lo estaban todas aquellas cosas que siempre habían sido relegadas a un segundo plano o que directamente eran rechazadas por la sociedad: la naturaleza, el vacío, lo

⁹⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 7.

⁹⁷ Ponce de León 2022, 181.

⁹⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 10.

⁹⁹ Ponce de León 2022, 203.

¹⁰⁰ Bo Bardi 1976, 4-7.

abandonado, la basura¹⁰¹. La escasez de dinero fue una de las constantes de sus proyectos¹⁰², pero la arquitecta hizo de la necesidad virtud y trabajó con aquello que tenía a mano, incorporando en muchas ocasiones el uso de materiales reciclados¹⁰³.

En algunas publicaciones de la italiana, como la transcripción de su primera clase de Teoría y Filosofía de la Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahia, Lina Bo Bardi mostraba su rechazo al empleo de materiales y técnicas por su apariencia, un uso que convertía estos elementos en mera decoración; para la italiana todo debía tener una función y, sobre todo, debía responder a una realidad, y es por ello por lo que el valor de las técnicas y materiales empleados debía centrarse en la efectividad de su uso¹⁰⁴.

4.5. LA ARQUITECTURA COMO SERVICIO COLECTIVO

Para Bo Bardi la arquitectura era un servicio colectivo¹⁰⁵, y como tal, la mayoría de sus proyectos fueron obras públicas y colectivas, a excepción de las casas privadas que hizo para sus seres queridos¹⁰⁶.

Esta visión de la arquitectura como un servicio para los demás tuvo un gran peso en su labor como arquitecta y directora de museos. Para ella la educación no consistía en guiar a la gente hacia una dirección concreta, sino más bien dejar que el individuo descubriera con libertad¹⁰⁷. Según ella el museo era una especie de mausoleo intelectual para la mayoría de la gente, lo cual se debía tanto a la organización de los propios museos (que se centraba en la conservación y la especialización) como al aspecto arquitectónico de estos, que la mayoría de las veces eran espacios monumentales que recordaban a la Antigüedad. Este modelo de museo podría tener sentido dentro del contexto europeo, pero a Lina Bo Bardi le resultaba absurdo que los museos brasileños siguieran este modelo de tradición europea, totalmente ajeno al patrimonio y la cultura brasileña¹⁰⁸. Es por esto por lo que la arquitecta vio en Brasil la posibilidad de crear un nuevo modelo que respondiera a las necesidades culturales y sociales de la población

¹⁰¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 5.

¹⁰² Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994.

¹⁰³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 5.

¹⁰⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 213.

¹⁰⁵ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 317.

¹⁰⁶ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 117.

¹⁰⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 17.

¹⁰⁸ Bo Bardi 1950.

brasileña con total libertad, sin contar con las restricciones de un modelo ya impuesto como era el caso de los países europeos.

5. ANÁLISIS DE LOS PROYECTOS DE LINA BO BARDI

Los proyectos arquitectónicos de Lina Bo Bardi fusionan magistralmente modernidad y tradición, combinando la funcionalidad estructural con una profunda sensibilidad hacia el entorno y la cultura brasileña. Sirviéndose de una estética brutalista y una preferencia por las formas amplias y sintéticas con gran plasticidad y poder simbólico, Bo Bardi redefinió el paisaje arquitectónico de Brasil integrando arquitectura y naturaleza para crear espacios que dialogan con la historia y la identidad del lugar¹⁰⁹.

5.1. CASA DE VIDRIO (São Paulo, 1951)

La Casa de Vidrio¹¹⁰ (fig. 15) fue el primer proyecto que Lina Bo Bardi llevó a cabo en Brasil¹¹¹, además de ser la primera casa que se construyó en el distrito de Jardim Morumbi (fig 16) (fig. 17) (fig. 18), un lugar que por aquel entonces contaba con un aspecto selvático y estaba repleto de animales salvajes¹¹².

La casa brasileña moderna

Desde que en la década de 1930 se introdujeron los ideales modernos arquitectónicos en Brasil hasta tres décadas más tarde, los programas de vivienda brasileños no sufrieron las presiones de la industrialización, lo cual permitió una mayor libertad de experimentación arquitectónica, así como la recuperación de los valores tradicionales asociados al hogar, el refugio, la protección, la familia, el retiro y la intimidad¹¹³.

La casa privada, a menudo propiedad de los propios arquitectos, se convirtió en un taller de innovación de formas, construcción y tecnología. El desarrollo de la arquitectura residencial moderna en Brasil se caracterizó por una primera adaptación de los modelos de vivienda funcionalista (de Le Corbusier y la Bauhaus) y, posteriormente, por la relativa permeabilidad entre la casa tradicional y la moderna¹¹⁴. El reto de la vivienda brasileña era la superación de lo arcaico del modelo de casa de familia patriarcal sin rechazar la importancia cultural de dicho modelo, reconciliando los logros

¹⁰⁹ Andreoli y Forty 2004, 91.

¹¹⁰ El nombre se lo dio la gente que vivía en el Real Parque (un barrio justo al lado de la Casa de Vidrio, en el distrito de Morumbi) y el Brooklin Novo (distrito limítrofe al de Morumbi) debido al aspecto de la casa (Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 78).

¹¹¹ Andreoli y Forty 2004, 153.

¹¹² Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 78.

¹¹³ Andreoli y Forty 2004, 144.

¹¹⁴ Andreoli y Forty 2004, 144.

individuales y colectivos de la sociedad moderna con la sensación de discreción y privacidad que existía en las viviendas de los estadios agrarios de la Brasil colonial. La casa tradicional brasileña contaba con una tipología dual, con balcones externos que se abrían al paisaje y habitaciones internas que daban a un patio interno. Para Lucio Costa y otros arquitectos era necesario recuperar esta relación ambigua entre el interior y el exterior, con casas generalmente organizadas en torno a un patio central y otros elementos característicos de la arquitectura colonial, como los tejados planos, los suelos de madera, las balaustradas, y las celosías o enrejados protegiendo puertas y ventanas¹¹⁵. La casa moderna brasileña mostraba una inclinación poco común a interactuar con la naturaleza tropical que la rodea, un lazo emocional entre arquitectura y paisaje que presentaba una interacción más pacífica y civilizada tras casi cuatro siglos de explotación colonial depredadora. Este acercamiento a la naturaleza se manifestaba no solo en la apertura y transparencia ya mencionada, sino también en una organización del programa funcional en torno a distintas alas de acuerdo con la luz solar, la ventilación y la circulación¹¹⁶.

Los arquitectos modernos brasileños de casas unifamiliares más prominentes, entre los que se encontraban la propia Lina Bo Bardi, siguieron una tendencia a enfatizar la plasticidad de la forma sin ignorar las consideraciones funcionales. Un buen ejemplo del equilibrio entre forma, función y tecnología es la Casa Carmen Portinho (1950) de Affonso Eduardo Reidy en Rio de Janeiro (fig. 19)¹¹⁷, una tipología similar a la casa que Bo Bardi construiría para ella y su marido; el principio básico de esta casa era la transparencia de las formas, con cada parte funcionalmente distinta (fig. 20) (fig. 21), como también podemos ver en la casa del matrimonio italiano¹¹⁸.

La Casa de Vidrio

Lina Bo Bardi construyó este edificio como residencia personal para su marido y ella, para la cual diseñó no solo los muebles, sino también la ebanistería para las habitaciones, armarios y cocina¹¹⁹ (fig. 22) (fig. 23).

¹¹⁵ Andreoli y Forty 2004, 146-147.

¹¹⁶ Andreoli y Forty 2004, 153.

¹¹⁷ Andreoli y Forty 2004, 148.

¹¹⁸ Andreoli y Forty 2004, 148.

¹¹⁹ Ponce de León 2022, 47.

El edificio se ubica al sur del río Pinheiros, que por aquel entonces era una zona en la que la ciudad no se había extendido todavía, y donde anteriormente se ubicaba la Hacienda de Té Muller Carioba. Su diseño fue todo un terreno de prácticas, de lo cual queda constancia en todos los bocetos, estudios y planos que fue llevando a cabo (fig. 24) (fig. 25) (fig. 26). Las primeras ideas mostraban la estética y el gusto por el diseño moderno de la sociedad paulista: la estandarización y mecanización de los electrodomésticos y las innovadoras posibilidades de los nuevos materiales, como el metal y el vidrio¹²⁰. Lo que le atraía a Lina Bo Bardi de este último material era su posibilidad de transparencia, de dar la sensación de encontrarse inmerso en la naturaleza. Para la arquitecta, la casa representaba un intento de alcanzar una comunión entre la naturaleza y el orden natural de las cosas¹²¹. De todas formas, la vegetación que envuelve hoy en día a la casa es un jardín meticulosamente plantado, una reconstrucción del bosque atlántico que la anterior plantación de té depredadora había erradicado (fig. 27)¹²².

La italiana barajó distintos diseños antes de dar con el volumen de caja de vidrio suspendido sobre delgados pilotis apoyados en el terreno montañoso (fig. 28), con versiones en las que se empleaban columnas de madera sobre cimientos —que más tarde emplearía en la Casa Cirell— o una escalera de piedra y muros de ladrillo expuesto, que acabaría abandonando en favor de una esbelta escalera de metal (fig. 29) y superficies enaladas¹²³. El ingeniero Tullio Stucchi fue quien llevó a cabo los cálculos estructurales de la Casa de Vidrio, dando lugar a una estructura vertical compuesta por tubos Manessmann y tubos simples de Eternit, mientras que la horizontal es de hormigón armado¹²⁴.

Las zonas sociales y privadas de la Casa de Vidrio se apoyan sobre pilotis, mientras que la del servicio está apoyada directamente sobre el suelo (fig. 30). La transparencia aquí está también presente en forma del vidrio (fig. 31) que envuelve a la biblioteca, el salón y el comedor, diseñados como una galería abierta para albergar el estudio y la colección de arte de la pareja¹²⁵ (fig. 32). Sin embargo, solo las zonas

¹²⁰ Ponce de León 2022, 42.

¹²¹ Ponce de León 2022, 44.

¹²² Ponce de León 2022, 135.

¹²³ Ponce de León 2022, 44.

¹²⁴ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 81.

¹²⁵ Andreoli y Forty 2004, 151.

sociales de la casa cuentan con este aspecto transparente¹²⁶, ya que las zonas privadas se cierran con un muro blanco que permite la intimidad y privacidad necesarias¹²⁷ (fig. 33), con una compartimentación cerrada y regular en los dormitorios y zonas de servicio. Estas zonas inferiores privadas se construyeron con muros de mampostería y pequeñas aperturas para las ventanas y puertas, siguiendo los métodos constructivos que se seguían empleando en las zonas rurales de Brasil por aquel entonces. En la década de 1950 los materiales industrializados todavía eran poco comunes en la arquitectura brasileña. A excepción de los principales centros urbanos del sur —São Paulo y Rio de Janeiro—, en el resto todavía se estaba pasando de los edificios con apisonamiento de tierra a edificios de mampostería o carpintería¹²⁸.

Sirviéndose del empleo de acero de sección delgada, Lina Bo Bardi suspendió una caja de vidrio sobre un bosque circundante¹²⁹, creando una estrecha relación entre el interior y el exterior hasta el punto de convertir a este último en parte del propio edificio, aproximándose así a la idea *lecorbusiana* del exterior que es siempre un interior¹³⁰.

El volumétrico garaje, que se encuentra ubicado en la entrada de la propiedad (fig. 34), se construyó un par de años después de la casa. Cubierto con guijarros, fragmentos de cerámica y tejado verde (fig. 35), parece emerger del suelo, conceptualmente opuesto a la caja flotante de vidrio; una arquitectura cercana al suelo que probablemente aprendiera de sus viajes alrededor de Minas Gerais en Brasil y al Parc Güell de Gaudí en Barcelona¹³¹. Cerca de la casa, en la parte más baja del jardín, se ubica el estudio conocido como la *casinha* (fig. 36). Un edificio modesto donde la arquitecta trabajaba con sus colaboradores, el cual afirma el diálogo entre las formas modernas y las construcciones vernáculas (fig. 37). El estudio, y concretamente las puertas correderas (fig. 38), ponen de manifiesto la admiración de la italiana por la arquitectura japonesa —país que visitó junto a Pietro en 1973, y una vez más en 1978— y su conocimiento de la construcción en madera¹³².

¹²⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 25.

¹²⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 24.

¹²⁸ Ponce de León 2022, 44.

¹²⁹ Andreoli y Forty 2004, 86.

¹³⁰ Bo Bardi y Oliveira 2014, 24.

¹³¹ Ponce de León 2022, 47.

¹³² Ponce de León 2022, 48.

En estas últimas construcciones del Jardim Morumbi (el garaje y el estudio), Lina puso de manifiesto su rechazo a la alta tecnología, la sofisticación burguesa y la arquitectura de la élite en favor de materiales más modestos. Mientras que la Casa de Vidrio muestra un ideal más cercano al Estilo Internacional y lo europeo, el resto refleja una inspiración relacionada con lo vernáculo brasileño¹³³.

5.2. CASA VALÉRIA P. CIRELL (São Paulo, 1957 – 1958)

La Casa Valéria P. Cirell (fig. 39) es también conocida como Casa del Jardín de Cristal debido a su jardín con piedras de cristal, llevado a cabo en 2014 por la propietaria de la casa en ese momento, la diseñadora de exteriores Maria Luiza Dorey Lacerda Soares¹³⁴.

Se encuentra a unos metros de la Casa de Vidrio, y fue construida siete años después de esta. Se realizó utilizando técnicas tradicionales y elementos que permitieran la mimesis de la casa con el espacio que la rodea, como muros de ladrillo o estructuras de madera cubiertas con elementos vegetales y minerales¹³⁵. Originalmente, el tejado del porche se encontraba cubierto con sapé (fig. 40), una planta que se ha usado tradicionalmente en Brasil para cubrir pequeños edificios rurales¹³⁶. La casa se encuentra erigida en parte sobre el suelo y en parte suspendida sobre pilares, con una plataforma de madera sobre la piscina que se apoya sobre unos pilares sumergidos en el agua (fig. 41). Mientras que la Casa de Vidrio está levantada en lo alto, como si levitara en el aire, la Casa de Valéria P. Cirell se sumerge en el agua¹³⁷.

Tanto esta casa como el garaje de la Casa de Vidrio fueron los que marcaron el inicio de la salida de Lina Bo Bardi del Estilo Internacional aprendido en Europa, el cual acabó abandonando para ir en dirección a formas más vernáculas y pobres como las que vemos en la Casa do Chame-Chame en Salvador¹³⁸.

¹³³ Ponce de León 2022, 48.

¹³⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 42.

¹³⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 42.

¹³⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 42.

¹³⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 44.

¹³⁸ Ponce de León 2022, 49.

5.3. CASA DO CHAME-CHAME (Salvador de Bahía, 1958 – 1964)

La Casa do Chame-Chame (fig. 42) fue construida en 1964 y derruida veinte años más tarde, después de que los primeros propietarios la vendieran¹³⁹.

En los dibujos iniciales se puede observar un diseño ortogonal con un patio interno, el cual más adelante se transformó en un diseño curvilíneo con una terraza sobre las zonas comunes (fig. 43). Fue la única casa que Lina Bo Bardi hizo en Salvador¹⁴⁰. Al igual que ocurría con la Casa de Vidrio, esta también surgió alrededor de un árbol; en este caso, un árbol de jaca, antiguo y con un fuerte simbolismo mítico-religioso¹⁴¹, cuyo crecimiento sigue y abraza la casa con un movimiento en espiral que se sugiere en su plano¹⁴². El barrio de Chame-Chame en el que se encontraba la casa era una zona que contaba con muchos templos de candomblé, un culto muy popular en Salvador de Bahía que trajeron los esclavos procedentes de África¹⁴³.

Este edificio tenía varios puntos en común con la casa Herbert Jacobs II (1943-1948) realizada por Frank Lloyd Wright —la cual Lina Bo Bardi mencionó como modelo de la arquitectura natural—, que en vez de estar limitada acepta la naturaleza y se mimetiza con ella (fig. 44). Buscando precisamente la mimetización con la naturaleza, el muro exterior de la casa se cubrió con guijarros, vegetación, pequeñas conchas, trozos de juguetes, fragmentos de cerámica... Elementos que podrían ser considerados inútiles o incluso basura¹⁴⁴.

5.4. MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO (São Paulo, 1957 – 1968)

El Museo de Arte de São Paulo (fig. 45) se fundó el 2 de octubre de 1947 por el empresario brasileño Assis Chateabriand, no con el sentido de convertirse en un “mausoleo intelectual”, sino con una intención social que se dirigía a la gente desinformada no intelectual¹⁴⁵. En un principio se instaló en la calle 7 de Abril (fig. 46), ubicada en el centro de la ciudad, hasta que se trasladó a su actual sede en la Avenida Paulista, edificio que fue diseñado por Lina Bo Bardi. Fue precisamente su marido,

¹³⁹ Ponce de León 2022, 48.

¹⁴⁰ Ponce de León 2022, 48.

¹⁴¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 56.

¹⁴² Bo Bardi y Oliveira 2014, 57.

¹⁴³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 56.

¹⁴⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 57.

¹⁴⁵ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 44.

Pietro Maria Bardi, quien asumió la dirección del museo desde la fundación de este hasta 1990¹⁴⁶.

El museo se concibió como un museo sin límites, tanto por su tamaño como por su concepción filosófica y arquitectónica¹⁴⁷. Se buscó una arquitectura interna flexible que permitiera la transformación del ambiente de acuerdo con las necesidades de cada exposición, lo cual además permitió que los costes fueran más reducidos (fig. 47). De esta manera, las obras de arte no se colocaron sobre telas o tejidos de terciopelo siguiendo los consejos de los especialistas en museología de la época, organizándolas cronológicamente¹⁴⁸, sino que se expusieron en paneles de vidrio transparente que se apoyaban sobre una base de hormigón cúbica¹⁴⁹ (fig. 48), organizándolas de manera que las obras antiguas se mezclaran con las modernas con el objetivo de crear un impacto que despertara en el espectador una reacción curiosa y una disposición por indagar¹⁵⁰, colocando tanto las obras más modernas como aquellas realizadas por los antiguos maestros sobre un fondo neutro, sin que ninguna destaque por encima de la otra para que el espectador pudiera observar libremente¹⁵¹ (fig. 49). Este esquema arquitectónico y museográfico no es un caso aislado, sino que podemos encontrar experimentos similares de la mano de Franco Albini en la década de 1930 en Italia, o incluso el “método de exposición espacial”¹⁵² de la Galería Surrealista de 1924 de Frederick Kiesler¹⁵³ en Viena, todo ello experimentos que buscaban crear la misma atmósfera a la que aspiraba Lina Bo Bardi: una atmósfera que inspirara cercanía entre las obras y los espectadores¹⁵⁴.

Con los caballetes de vidrio no solo podemos acercarnos a las obras, sino que los propios espectadores se implican en el contexto en el que se encuentran¹⁵⁵; permiten “destruir el aura que siempre envuelve a un museo”¹⁵⁶, proponiendo las obras como artefactos hechos a mano en continuidad con la infraestructura que los soporta y los

¹⁴⁶ Museu de Arte de São Paulo.

¹⁴⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 2.

¹⁴⁸ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 46.

¹⁴⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 16.

¹⁵⁰ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 46.

¹⁵¹ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 46.

¹⁵² Bo Bardi y Oliveira 2014, 15.

¹⁵³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 17.

¹⁵⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 15.

¹⁵⁵ Ponce de León 2022, 81.

¹⁵⁶ Bo Bardi (como se citó en Ponce de León 2022).

envuelve¹⁵⁷. Eliminando por completo el fondo blanco plano de la pared del museo tras las obras y colocándolas en los caballetes de vidrio, estas flotan a nivel de los ojos. Se mezclan pinturas antiguas con modernas, europeas con brasileñas, dispuestas todas ellas sin seguir ningún tipo de orden cronológico, logrando así que no haya un único recorrido y permitiendo que la gente se pueda mover libremente en el orden que quiera y que cada visita sea distinta de la anterior¹⁵⁸. Una tuerca metálica firmemente enrollada introduce una cuña de madera en la zanja perfilada de un bloque de hormigón, sujetando la hoja de vidrio con una cuña de goma y manteniéndola en posición vertical únicamente mediante fricción y presión¹⁵⁹ (fig. 50).

En la intersección de la Avenida Paulista y la Avenida 9 de Julho en la que se ubica el edificio solía haber un belvedere que pertenecía al Parque Trianon, que fue donado al gobierno municipal de São Paulo con la condición de que jamás se construyera un edificio que impidiese la vista de la ciudad desde el parque¹⁶⁰. Para mantener las vistas del parque, vestigio del bosque atlántico que había sido eliminado hace tiempo por el continuo desarrollo de São Paulo, la arquitecta italiana decidió organizar el edificio en dos partes: una aérea y cristalina, y otra semihundida y rodeada por jardines y vegetación, con un espacio vacío de ocho metros entre un volumen y otro¹⁶¹ (fig. 51).

Lina Bo Bardi trató de llevar a cabo una arquitectura sencilla con soluciones directas, tratando de eliminar de esta manera el “esnobismo cultural tan amado por los intelectuales y los arquitectos”¹⁶². Las distintas plantas del edificio se comunican a través de una escalera al aire libre y un ascensor-montacargas de acero y vidrio templado¹⁶³. Los acabados son muy sencillos: hormigón visto (fig. 52), pintura a cal, suelo de piedra *Goiás* en el gran Salón Cívico, vidrio templado, paredes de plástico, y suelos de goma negra de tipo industrial¹⁶⁴ (fig. 53). La estructura aérea del museo está compuesta por una caja de setenta metros de envergadura: veintinueve metros de ancho y catorce metros de altura, suspendida sobre cuatro pilares de hormigón a ocho metros sobre el suelo. Las dos vigas centrales se apoyan en ménsulas sobre los pilares, y

¹⁵⁷ Ponce de León 2022, 81.

¹⁵⁸ Ponce de León 2022, 191.

¹⁵⁹ Ponce de León 2022, 81.

¹⁶⁰ Bo Bardi y Oliveira 2014, 60.

¹⁶¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 60.

¹⁶² Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 100.

¹⁶³ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 102.

¹⁶⁴ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 102.

sostienen no solo el suelo de la segunda planta, sino también de la galería —ubicada en la primera planta— mediante cables (fig. 54). La cubierta se sostiene desde arriba gracias a dos vigas prefabricadas de hormigón, permitiendo así un interior libre de toda estructura y dando la impresión de que los cuadros flotan en una caja llena de luz¹⁶⁵. El espacio vacío que se crea bajo esta caja aérea (fig. 55) es tal vez una de las cosas que más llama la atención del edificio, ya que se trata de una zona que, al no contar con una función definida, está abierta a cualquier cosa (fig. 56): ferias, encuentros políticos, conciertos, etcétera¹⁶⁶ (fig. 57). Dándole este espacio a la calle, Lina Bo Bardi consiguió crear un edificio que, a pesar de ser un monumento a la alta cultura y a la élite política por sus orígenes, daba espacio a las masas¹⁶⁷, siguiendo así el ejemplo de Vilanova Artigas, quien favorecía la presencia de grandes estructuras de hormigón que fueran capaces de albergar distintos programas¹⁶⁸.

En 1996, Julio Neves, arquitecto y director del Museo de Arte de São Paulo por aquel entonces, decidió reemplazar los caballetes de vidrio de Bo Bardi con paredes de yeso de cuatro metros de altura, con las que se dividió el área de exposición en diez pequeñas salas y dos conjuntos de pasillos. Esto se hizo con el objetivo de dar con un sistema que permitiera una mayor flexibilidad a la hora de cambiar las obras expuestas, ya que de esta manera no hacía falta tener un caballete por obra, lo cual limitaba al museo a exponer tan solo doscientas obras cada año¹⁶⁹; es decir, se hizo para poder realizar más exposiciones que trajeran más visitantes al museo. En 2015, sin embargo, se recuperaron los caballetes originales¹⁷⁰ bajo la dirección de Adriano Pedrosa¹⁷¹. Este no fue el único cambio que sufrió el proyecto original de Lina Bo Bardi, ya que en 2013 se anunció que el espacio abierto que hay bajo la estructura del museo iba a ser cerrado con el objetivo de evitar que “carteristas, drogadictos, camellos y vagabundos” se hicieran con dicho espacio¹⁷². También se ha llegado a sustituir el suelo de piedra *Goiás* del Salón Cívico por uno de granito pulido¹⁷³.

¹⁶⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 61.

¹⁶⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 60.

¹⁶⁷ Andreoli y Forty 2014, 19.

¹⁶⁸ Andreoli y Forty 2014, 82.

¹⁶⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 19.

¹⁷⁰ Bo Bardi y Oliveira 2014, 16.

¹⁷¹ Ponce de León 2022, 74.

¹⁷² Bo Bardi y Oliveira 2014, 2.

¹⁷³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 10.

Para completar el carácter didáctico del museo se creó el Instituto de Arte Contemporáneo dedicado al diseño industrial y a las artes aplicadas. Se realizaban cursos especiales de diseño, historia de la música, talla y fotografía, y además contaba con una sección dedicada a clases de pintura, música y danza para niños¹⁷⁴.

5.5. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BAHÍA (Salvador de Bahía, 1959 – 1963)

Es en los edificios que Lina Bo Bardi rehabilitó en el Solar do Unhão en Salvador, en los que se ubicaron el Museo de Arte Moderno de Bahía y el Museo de Arte Popular, donde se puede observar la síntesis de las principales influencias de la arquitecta: su educación en el Racionalismo italiano y la vida del Nordeste brasileño¹⁷⁵.

El Museo de Arte Moderno de Bahía, que se ubicó temporalmente en vestíbulo del Teatro Castro Alves, fue fundado en enero de 1960 con el objetivo de convertir a Bahía en un centro cultural nacional que pudiese tener cabida dentro de la cultura moderna. Según la arquitecta italiana, fueron tres los factores que permitieron pensar en el desarrollo de la ciudad en este sentido: la existencia de una universidad en expansión, la presencia de una clase estudiantil que se encontraba en camino de una toma de conciencia política y cultural, y el carácter profundamente popular de Bahía y de todo el Nordeste en general¹⁷⁶.

El escaso presupuesto que tenía el museo no permitía grandes adquisiciones, pero consiguieron préstamos del Museo de Arte de São Paulo y finalmente pudieron tener una importante colección de artistas brasileños, además de algunos extranjeros. El museo también incluía una escuela de iniciación artística para niños, la Escuela de Teatro, y el Seminario Libre de Música¹⁷⁷. La reconstrucción del Teatro Castro Alves obligó al traslado del Museo de Arte Moderno de Bahía, para el que Bo Bardi consiguió el Solar do Unhão, el cual conoció a través de Martim Gonçalves (director de la Escuela de Teatro) en 1958¹⁷⁸.

El Solar do Unhão era un complejo arquitectónico del siglo XVI que fue modificado en los siglos XVII y XIX, cuando se instaló una de las primeras fábricas de

¹⁷⁴ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 51.

¹⁷⁵ Ponce de León 2022, 87.

¹⁷⁶ Bo Bardi, Lina 1967.

¹⁷⁷ Bo Bardi, Lina 1967.

¹⁷⁸ Bo Bardi, Lina 1967.

Brasil¹⁷⁹. El edificio se encontraba en un estado fragmentado como resultado de siglos de transformaciones y maltrato¹⁸⁰. En la restauración de este complejo arquitectónico Lina Bo Bardi (fig. 58) rompió con el dilema entre recuperar la forma “original” de un edificio o utilizar dicho edificio como una especie de caparazón neutro: su proyecto consistió en la reconstrucción de las formas que tuvo el edificio en el pasado a la vez que lo transformaba para darle un nuevo uso en el presente¹⁸¹ (fig. 59). Prácticamente el único elemento propio que la arquitecta introdujo en el edificio fue la escalera, que no tiene pasamanos¹⁸² (fig. 60).

5.6. IGLESIA DEL ESPÍRITU SANTO DO CERRADO (Uberlândia, 1976 – 1982)

Lina Bo Bardi fue invitada por los franciscanos del Triángulo Mineiro a hacer una iglesia que a su vez funcionara como centro comunitario en la periferia de Uberlândia (fig. 61), una ciudad ubicada en el interior del estado de Minas Gerais. Ante la falta del dinero, la iglesia tuvo que ser construida empleando la mano de obra de los miembros de la comunidad: niños, mujeres y padres de familia¹⁸³.

El conjunto cuenta con alojamiento para tres religiosas, un salón, un espacio para reuniones y festejos, y un pequeño campo de fútbol (fig. 62). Es de pequeñas dimensiones y no tiene ni enfoscados ni acabados, y para su construcción se utilizaron materiales del lugar, como ladrillos de arcilla y estructuras de maderas de la zona, limitando el cemento armado a las partes esenciales de la estructura (fig. 63). Los techos se componen de tejas redondas, y la pavimentación es simple, de cemento con pequeños guijarros y adoquines redondeados¹⁸⁴.

5.7. CAPILLA SANTA MARIA DOS ANJOS (Ibiúna, 1977 – 1977)

Bruna Sercelli, administradora de la Fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Orden Jesuita Secular, quería construir una capilla dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles (fig. 64), y buscando a algún conocido que pudiera diseñar dicha capilla, el pintor Edmar José de Almeida la puso en contacto con Lina Bo Bardi. La italiana

¹⁷⁹ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 152.

¹⁸⁰ Bo Bardi y Oliveira 2014, 82.

¹⁸¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 82.

¹⁸² Bo Bardi y Oliveira 2014, 82.

¹⁸³ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 212.

¹⁸⁴ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 214.

decidió construir una capilla pobre, permitiendo así que el dinero fuera dedicado a los más necesitados en vez de a su proyecto¹⁸⁵ (fig. 65).

Se trata de un edificio construido con mampostería de cemento, que externamente se cubre con una mezcla de tierra rosácea local conocida como “terra de formiga” (tierra de hormiga en portugués) por ser la tierra con la que las hormigas construyen sus colonias¹⁸⁶ (fig. 66). En la construcción del edificio se emplearon tanto técnicas constructivas modernas como otras más tradicionales, dando lugar a una mezcla de trabajo manual e industrial, entremezclando lo moderno con lo vernáculo e indígena¹⁸⁷ (fig. 67).

5.8. SESC POMPÉIA (São Paulo, 1977 – 1986)

El proyecto, que consistió en la transformación de una fábrica en un centro social de ocio, se inició en 1977 y no se completó hasta nueve años más tarde¹⁸⁸. A Lina Bo Bardi se le encargó el proyecto de diseñar este centro, un proyecto que para ella suponía un “experimento socialista”¹⁸⁹ de preservación tanto arquitectónica como social¹⁹⁰, ya que iría destinado precisamente a los trabajadores de la zona industrial en la que se ubicaba, llena de fábricas ya cerradas¹⁹¹. Este era el caso de la antigua Fábrica de Barriles de Pompéia (fig. 68), que se encontraba en estado de abandono¹⁹², y donde se ubicaría este nuevo centro social. La italiana decidió preservar el edificio, así como todos los materiales y elementos que permitieran reconocer al edificio como la fábrica que un día fue (fig. 69); no por nostalgia sino teniendo como objetivo convertir el trabajo en un aliado del placer y el ocio, no un opuesto¹⁹³.

Lo primero que llamó la curiosidad de la arquitecta italiana en vistas de la recuperación del lugar para su transformación en centro social fueron las naves distribuidas racionalmente, que seguían los proyectos ingleses de inicios de la industrialización europea de mediados del siglo XIX¹⁹⁴ (fig. 70). La idea inicial para la recuperación del complejo fue hacerlo empleando una arquitectura pobre; no en el

¹⁸⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 105.

¹⁸⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 105.

¹⁸⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 105.

¹⁸⁸ Ponce de León 2022, 89.

¹⁸⁹ Ponce de León 2022, 65.

¹⁹⁰ Ponce de León 2022, 89.

¹⁹¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 112.

¹⁹² Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 220.

¹⁹³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 112.

¹⁹⁴ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 220.

sentido de escasez o indigencia, sino como método artesanal, con medios más limitados y humildes¹⁹⁵, expresando al máximo su poder comunicativo y su dignidad a través de los medios más pequeños y honestos¹⁹⁶ (fig. 71).

A parte de la zona ya edificada de la fábrica, quedaba una larga y estrecha franja por la que discurría un canal de aguas pluviales, lo cual impedía que se pudiera construir algo ahí¹⁹⁷. La parte en la que se podía construir era por lo tanto dos porciones de terreno que quedaban a cada lado del canal, por lo que la solución fue construir dos bloques verticales conectados por pasarelas aéreas que cruzaran sobre dicho canal (fig. 72), articulándolo todo de manera en la que para acceder a cualquiera de las plantas del otro edificio fuera obligatorio cruzar las pasarelas¹⁹⁸; en un lado estaban las salas deportivas (fig. 73) y piscinas, y en el otro los vestuarios. Para diseñar estos dos bloques de aspecto expresionista (fig. 74) Bo Bardi se inspiró en la arquitectura de los fuertes militares brasileños, a los que además añadió unas ventanas que parecen agujeros prehistóricos de las cavernas (fig. 75), las cuales permitieron a la italiana dar con una ventilación cruzada permanente gracias a la que podía prescindir de aire acondicionado, que no le gustaba¹⁹⁹. Las torres de hormigón se completaron cuatro años más tarde de que se abriera la SESC en 1982²⁰⁰, un material que la arquitecta empleó como un acto de resistencia contra cualquier amenaza futura al principio básico del proyecto: promover el gregarismo a través de la ocupación²⁰¹.

En este proyecto confluyeron diversas influencias, muchas de ellas incluso contrarias: influencias constructivas y formales, arquitectónicas y artísticas, arcaicas y modernas, intelectuales y populares, europeas, orientales, norteamericanas y brasileñas...²⁰². La tradición brasileña de la reutilización de materiales está presente en el uso de trozos de cerámica en los baños, piedras *Goiás* para el suelo del área social y madera de Cabreúva²⁰³.

¹⁹⁵ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 220.

¹⁹⁶ Andreoli y Forty 2004, 91.

¹⁹⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 113.

¹⁹⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 113.

¹⁹⁹ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 231.

²⁰⁰ Ponce de León 2022, 63.

²⁰¹ Ponce de León 2022, 65.

²⁰² Andreoli y Forty 2004, 91.

²⁰³ Ponce de León 2022, 65.

5.9. LA REHABILITACIÓN DEL PELOURINHO (Salvador de Bahía, 1987 – 1988)

Veintidós años después de ser obligada a abandonar su puesto como directora del Museo de Arte Moderno de Bahía en el Solar do Unhão y dejar la ciudad de Salvador como consecuencia del golpe de Estado de 1964, el alcalde de Salvador invitó a Lina Bo Bardi a intervenir el centro histórico de la ciudad²⁰⁴, que había sido considerada como la capital barroca de Brasil. Tras un rápido deterioro, fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO a mediados de la década de 1980. Desde entonces, el centro de la ciudad —conocido como el *Pelourinho* (fig. 76)— se renovó con edificios coloniales restaurados²⁰⁵.

Lo que la italiana hizo fue proponer un modelo piloto de preservación del patrimonio existente de cara a la recuperación del papel tradicional del centro de la ciudad como lugar de trabajo, reunión, vivienda y ocio de la población²⁰⁶. La arquitecta propuso una estrategia alternativa para volver a poner en uso lo que por aquel entonces eran ruinas: en vez de aproximarse al legado histórico de los edificios cubriéndolos con algo nuevo, la italiana propuso mantener lo existente (que para ella era más auténtico) transformando lo mínimo los edificios originales a través del empleo de una estructura de hormigón²⁰⁷.

El objetivo de Lina Bo Bardi era preservar el “alma popular de la ciudad” y que no ocurriera lo mismo que en ciudades italianas —como Roma, Bolonia o Venecia— donde se había cambiado la base social de los centros históricos²⁰⁸ echando a la población que llevaba generaciones habitando en ellos y dándoles otras soluciones en la periferia de las ciudades, atrayendo en su lugar a los turistas con tiendas y otros servicios turísticamente atractivos²⁰⁹. La restauración de este centro histórico, por lo tanto, no tenía que responder tanto a una cuestión arquitectónica, sino más bien a una socioeconómica²¹⁰.

²⁰⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 142.

²⁰⁵ Ponce de León 2022, 67.

²⁰⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 142.

²⁰⁷ Ponce de León 2022, 67.

²⁰⁸ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 270.

²⁰⁹ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 295.

²¹⁰ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 270.

Ladeira da Misericórdia

La Ladeira da Misericórdia (fig. 77) fue concebida como el proyecto piloto y orientativo del modo de intervenir en el degradado conjunto arquitectónico del centro histórico de Salvador. La intervención incluía cinco elementos: cuatro casas en ruinas del siglo XVIII y un terreno vacío, que serviría como “modelo viviente” de la propuesta general para el barrio. Se eligió la ladera como terreno de prueba por incluir los tres tipos de situaciones recurrentes en toda el área patrimonial: casas semidestruidas en peligro de colapsar, ruinas, y espacios vacíos. La elección de esta área se basó en el estado abandonado de las casas, permitiendo así evitar el traslado de sus residentes²¹¹.

El proyecto, desarrollado por el arquitecto João Filgueiras Lima, preveía la restauración del complejo usando elementos ya hechos en hormigón armado: paredes divisorias internas, paredes externas plisadas que servían de contrafuertes, pisos de escaleras y losas capaces de abarcar hasta seis metros, etcétera. Todas las piezas iban a ser realizadas en la Fábrica de Equipamentos Comunitários da Prefeitura Municipal de Salvador y posteriormente montadas manualmente *in situ*²¹². La primera planta de las casas se transformaría en apartamentos para personas de bajos ingresos, mientras que la planta baja se destinaría a pequeños comercios familiares de producción propia. El objetivo era que en un periodo corto de tiempo estos cambios revitalizaran el área, y que con suerte se revirtiera el estado de abandono y la falta de seguridad que había en la zona²¹³.

Sin embargo, con el cambio de poderes en la administración municipal de la ciudad, el proyecto fue abandonado y posteriormente desvirtuado, ya que se expropiaron los edificios y la población más pobre fue obligada a marcharse; de esta manera, el centro histórico acabó perdiendo su carácter residencial, convirtiéndose en un centro comercial dedicado al consumismo y al turismo, lo cual era precisamente lo que Lina Bo Bardi quería evitar²¹⁴.

²¹¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 150.

²¹² Bo Bardi y Oliveira 2014, 151.

²¹³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 151.

²¹⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 142.

La arquitecta italiana también realizó intervenciones puntuales dentro de este barrio en edificios de interés artístico y cultural, como el Teatro Gregório de Mattos, la Casa do Benin, la Casa do Olodum, o el Espaço Glauber Rocha²¹⁵.

5.10. TEATRO GREGÓRIO DE MATTOS (Salvador de Bahía, 1986)

La renovación de este teatro formaba parte de un proyecto para el barrio de Barroquinha que jamás llegó a ser completado, el cual incluía la transformación de la arruinada iglesia de Nuestra Señora de Barroquinha en una zona de trabajo comunitaria, la transformación de una hilera de casas en ruinas en un conjunto de casas y tiendas, y la creación de una plaza con un mercado abierto²¹⁶.

El del teatro era un proyecto muy simple, con un ambiente desnudo²¹⁷. Utilizó toda la estructura del antiguo edificio, en el que se ubicó durante años el Tabaris Night Club —un lugar de reunión para los bohemios e intelectuales de Bahía—, y lo adaptó a las nuevas necesidades añadiendo tan solo ciertos elementos como las escaleras, el bar, y un enorme espacio en la pared que servía como ventana²¹⁸. La planta baja se concibió como un espacio vacío destinado a albergar exposiciones, mientras que la planta superior —idéntica a la baja— está destinada a ser usada como teatro: un espacio vacío sin asientos fijos, como si de un ágora o un *terreiro* se tratase²¹⁹ (fig. 78).

La idea para la escalera que debía conectar una planta con la otra le vino a raíz de la estructura que hizo Pier Luigi Nervi para las escaleras del Stadio Berta de Florencia (fig. 79), una estructura que admiraba prácticamente desde que era estudiante. Partiendo de dicha idea, la italiana realizó las escaleras con un pilar como cuerpo central, al que se abraza una viga de la cual emergen escuadras como si fueran espinas de pescado. Sobre esta estructura, que es la parte portante de la escalera, se apoya la escalera como si fuera una hoja de papel replegada donde los pliegues son los escalones²²⁰ (fig. 80) (fig. 81).

²¹⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 142.

²¹⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 144.

²¹⁷ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 278.

²¹⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 144.

²¹⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 144.

²²⁰ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 278.

5.11. CASA DO BENIN (Salvador de Bahía, 1987)

El etnólogo Pierre Verger creó la conocida como Casa do Benin (fig. 82) con la intención de consolidar los lazos etnográficos con el continente africano, que era el lugar de procedencia de la mayor parte de los esclavos que acabaron en Bahía, y así poder preservar la memoria y la tradición africana en el país²²¹.

Este lugar tendría distintos espacios: un centro de estudios e intercambio cultural, un restaurante, una casa para el representante de Benin... Se tenía pensado ubicar el centro en un antiguo edificio del siglo XIX que fue destruido casi por completo en un incendio de 1973. La reforma se realizó empleando el mismo tipo de elementos prefabricados de hormigón armado que se utilizaron tanto en la Ladeira da Misericórdia como en el resto de las intervenciones llevadas a cabo en el centro histórico de Salvador²²².

El edificio de la Casa do Benin había sido restaurado durante la administración municipal anterior, empleando una estructura de hormigón de columnas y vigas que no se adaptaban bien a la sencillez de la estructura original, probablemente de madera. Un muro corría paralelo a la hilera de puertas-ventanas de la gran fachada, la pared estaba cubierta por un yeso tosco, las plantas superiores se sostenían con un plano de hormigón y el techo se sostenía por vigas y columnas²²³. Estas últimas fueron cubiertas con hojas de cocotero por Lina Bo Bardi, mientras que el muro fue revestido de tierra y piedra, y el yeso de las paredes se raspó, aprovechando la estructura²²⁴ (fig. 83). Para alcanzar la tercera y última planta, que estaba destinada a alojar a los visitantes africanos, se realizó una escalera de hierro de estructura ligera²²⁵ (fig. 84).

En este edificio se instaló el centro de estudios propiamente dicho, así como una zona destinada a la realización de exposiciones (fig. 85). Los pisos superiores, por otra parte, se destinaron a exposiciones temporales, conferencias y el alojamiento de estudiantes e investigadores africanos²²⁶ (fig. 86). La Casa do Benin se conectó con otro edificio que se empleó como casa del Representante de Benin en Bahía a través de un patio, donde se construyó un restaurante de comida africana (fig. 87). En el centro se

²²¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 160.

²²² Bo Bardi y Oliveira 2014, 160.

²²³ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 282.

²²⁴ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 282.

²²⁵ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 282.

²²⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 161.

colocó una construcción realizada con mampostería de arcilla y techo de paja (fig. 88) —evocando ciertas formas de construcciones rurales africanas— con una mesa comunal elíptica de madera, alrededor de la cual se ubican sillas “girafa” diseñadas específicamente para este recinto²²⁷ (fig. 89).

5.12. CENTRO DE CONVIVENCIA LBA (Cananéia, 1988)

La ciudad de Cananéia fue una de las primeras ciudades que se fundaron en Brasil, y en su centro histórico se encontraba un edificio en ruinas que se quería utilizar como sede del Centro de Convivencia LBA, que son las siglas de la Legión Brasileña de Asistencia, un órgano público que surgió como un comité nacional cuyo objetivo era ayudar a aquellos que lucharon durante la Segunda Guerra Mundial, y pronto se convirtió en una agencia federal para la asistencia social con sedes por todo el territorio nacional²²⁸.

De este edificio solamente quedaban algunas paredes y muros externos de piedra, y como es habitual en las renovaciones arquitectónicas de Lina Bo Bardi, la arquitecta decidió preservar lo existente y completarlo con algunos elementos nuevos²²⁹ (fig. 90). El objetivo era crear un espacio funcional y poético para que gente de todas las edades pasaran allí su tiempo libre, niños y ancianos relacionándose entre ellos²³⁰. El edificio ya no pertenece a la Legión Brasileña de Asistencia, sino que fue abandonado durante un tiempo antes de que se comenzara a usar como museo de la ciudad, eliminando o modificando la mayor parte de los elementos principales del diseño original²³¹.

5.13. TEATRO OFICINA (São Paulo, 1984)

Un grupo de alumnos de la Facultad de Derecho de São Paulo, entre los que se encontraban José Celso Martínez Corrêa y Renato Borghi, fundaron en 1958 la Compañía de Teatro Oficina, alquilando el Teatro Novos Comediantes como sede. Para que el espacio fuera acorde a la concepción teatral del nuevo grupo se hizo una reforma

²²⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 161.

²²⁸ Da Fonseca y Almeida 2016.

²²⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 176.

²³⁰ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 308.

²³¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 177.

para dar con un teatro con dos plateas frente a frente separadas por un escenario central²³². Sin embargo, en 1966 un incendio destruyó totalmente el edificio.

La compañía retomó sus actividades el año posterior al incendio, durante una época de persecución ideológica, problemas económicos y escasez de materiales. Es precisamente en este periodo cuando el director de cine Glauber Rocha introdujo a Lina Bo Bardi y José Celso Martínez Corrêa²³³. La italiana diseñó las escenografías de algunas de las producciones teatrales de la compañía durante los años de la dictadura militar, como *Na Selva das Cidades* (1969), *Gracias Señor* (1972), y *Prata Palomares* (1970). El diseño que realizó para la restauración del edificio del Teatro Oficina en 1991 (fig. 91) se inspiró, de hecho, en partes de la escenografía que creó para *Na Selva das Cidades*, el cual preveía la demolición del viejo teatro²³⁴. Querían crear, a través de la estructura del edificio, una especie de calle que fuera desde la entrada del teatro en la Rua Jaceguai hasta la salida en la Rua Japurá, creando un pasillo a través del edificio (fig. 92) que se basaba en las típicas áreas peatonales del barrio de Bexiaga, uno de los más antiguos de São Paulo²³⁵.

Cuando Lina Bo Bardi y Edson Elito se hicieron cargo del proyecto, tan solo mantuvieron los muros de ladrillo del antiguo teatro, reduciéndolo a una caja de nueve metros de ancho y cincuenta de largo. El escenario, en rampa, se diseñó como un pasillo-calle que abarcaba toda la longitud del teatro. La estructura puede ser parcialmente desmontada y formar una serie de galerías que ocupan toda la altura del edificio, destinadas tanto para la audiencia como al espacio escénico²³⁶ (fig. 93) (fig. 94). Se trata de un teatro sin bastidores ni cortinas, en perfecta simetría con el escenario italiano, donde tanto el público como los técnicos, la arquitectura y los objetos comparten espacio junto a los actores. Según José Celso Martínez Corrêa, el Teatro Oficina se concibió como un *terreiro* —que son los templos del culto afrobrasileño candomblé²³⁷— y de hecho en él se pueden apreciar elementos simbólicos del culto candomblé, como la cascada, el jardín sagrado, la pira... En portugués, la palabra

²³² Elito 1999, 10.

²³³ Bo Bardi y Oliveira 2014, 184.

²³⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 184.

²³⁵ Bo Bardi y Oliveira 2014, 184.

²³⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 185.

²³⁷ Klein 2006.

terreiro también se emplea para denominar una zona plana de espacio reducido que comúnmente se encuentra en pequeñas casas de pueblos remotos²³⁸.

Lina Bo Bardi siguió aquí el consejo que Le Corbusier dio al ministro Gustavo Capanema en 1963 tras su visita a Brasil: “No ordene teatros con escenarios y asientos, deje las Plazas, las Calles, el Verde, libre; ordene solamente la construcción de *Tréteaux* de madera abiertos al Pueblo y el Pueblo Brasileño los ocupará, “improvisando” con su elegancia e inteligencia natural”²³⁹.

5.14. NUEVA CASA CONSISTORIAL DE SÃO PAULO (São Paulo, 1990-1992)

A principios de la década de 1990, Lina Bo Bardi fue invitada a restaurar el antiguo edificio del Palacio das Indústrias (fig. 95), ubicado en el Parque D. Pedro II, para convertirlo en la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo. El proyecto de la italiana tenía como objetivo la revitalización del antiguo centro de la ciudad; el plan era, entre otras cosas, transformar la plaza en la que se encontraba en una zona de ocio, renovando el parque que en aquel momento era tierra de nadie²⁴⁰. El viejo palacio, construido en 1911, se encontraba en un razonable estado de conservación, a pesar de encontrarse externamente cerrado por anexos e internamente dividido en espacios pequeños. El objetivo de la italiana era liberar al edificio de sus anteriores restauraciones para así poder adaptarlo a sus nuevas necesidades, además de añadirle una extensión²⁴¹. Para ello, Lina Bo Bardi proyectó una nueva ala del edificio destinada a ser el centro vital del Ayuntamiento²⁴² (fig. 96).

La idea fundamental del proyecto de la nueva sede era la rigurosa conservación de las características peculiares del edificio del palacio, una típica arquitectura ecléctica²⁴³ (fig. 97). Estaba pensado que este nuevo edificio, que se realizaría en hormigón, se encontrara suspendido a cinco metros de altura sobre el suelo, apoyado tan solo en tres puntos²⁴⁴ (fig. 98). El edificio tendría forma de exedra que se abriría al lado de la ciudad a través de una gran fachada de vidrio, mientras que el lado que daba al

²³⁸ Bo Bardi y Oliveira 2014, 185.

²³⁹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 186.

²⁴⁰ Bo Bardi y Oliveira 2014, 195.

²⁴¹ Bo Bardi y Oliveira 2014, 195.

²⁴² Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 323.

²⁴³ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 320.

²⁴⁴ Bo Bardi y Oliveira 2014, 195.

parque no contaría con ninguna apertura, sino que sería un gran jardín vertical²⁴⁵ (fig. 99). En el proyecto se contempló una primera planta diáfana y dos plantas de tipo plataforma, además de tener una zona extendida destinada a las oficinas administrativas, lo cual libraría al edificio antiguo para su uso como oficina del alcalde, así como para otras nuevas facilidades comunitarias²⁴⁶.

Lina Bo Bardi diseñó la nueva casa consistorial como un centro comunitario, con zonas destinadas a exposiciones y espectáculos, un restaurante, un bar, una zona de juego para niños, etcétera. Sin embargo, la arquitecta murió durante el diseño del proyecto, y su equipo no pudo llevarlo a cabo debido al cambio de poder en la administración municipal de la ciudad²⁴⁷.

²⁴⁵ Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994, 323.

²⁴⁶ Bo Bardi y Oliveira 2014, 197.

²⁴⁷ Bo Bardi y Oliveira 2014, 197.

6. CONCLUSIONES

Este trabajo ha permitido aproximarse a la figura de Lina Bo Bardi desde una perspectiva integral que combina el análisis biográfico, contextual y arquitectónico, revelando de esta manera la complejidad y riqueza de su pensamiento y producción. A lo largo del desarrollo de este trabajo se ha podido ver cómo la trayectoria vital de Bo Bardi y los contextos a los que fue expuesta. Su formación en la Italia clasicista y fascista de entreguerras le proporcionó una base sólida que aun así no logró condicionar su pensamiento, sino que pudo superar a través de una apertura a nuevas corrientes internacionales, una apertura que llegó a su punto culminante una vez se trasladó a Brasil, donde pudo desarrollar una arquitectura profundamente comprometida con la realidad social, cultural y política del entorno.

Su capacidad para integrar conceptos en un principio opuestos, como la tradición y la modernidad o lo vernáculo y lo industrial, dieron lugar a una reinterpretación del Estilo Internacional europeo que supo adaptarse a las condiciones tanto sociopolíticas como climáticas brasileñas. Esta fusión dio lugar a una arquitectura que escapa del mero formalismo estético, situándose en una esfera mucho más humana donde la arquitectura se entiende al servicio de lo colectivo y como espacio de encuentro, aprendizaje y libertad, algo especialmente evidente en proyectos como el SESC Pompéia o el Museo de Arte de São Paulo.

La visión de Lina Bo Bardi de la arquitectura como una práctica social, comprometida con el contexto y orientada al bien común, resulta especialmente contemporánea en un momento en el que las cuestiones de sostenibilidad tanto climática como habitacional son más urgentes que nunca. Lejos de envejecer, su arquitectura se hace más moderna cada día que pasa. En un tiempo en el que la arquitectura puede llegar a resultar hostil, ajena a las necesidades del ser humano y sometida a los intereses económicos, la obra de Lina Bo Bardi representa una alternativa profundamente actual y necesaria, que demuestra que otra arquitectura —más humana, crítica y arraigada— es posible.

“Non ho mai voluto essere giovane. Quello che volevo, era avere storia. A venticinque anni volevo scrivere memorie, ma mi mancava la materia” —Lina Bo Bardi²⁴⁸.

²⁴⁸ Citado en Bo Bardi y Carvalho Ferraz 1994.

7. ANEXO FOTOGRAFICO

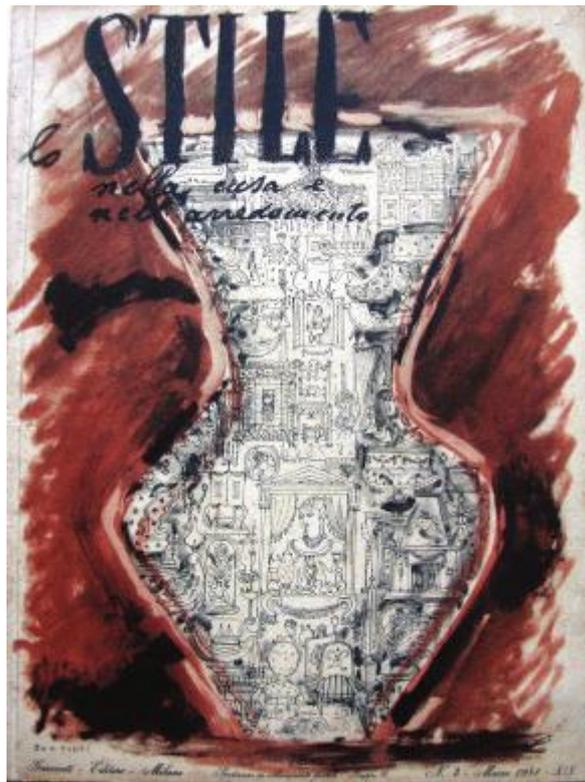


Figura 1: Portada de la revista *Lo Stile*, n. 3, marzo 1941, archivo del Instituto Bardi



Figura 2: Portada de la revista *Lo Stile*, n. 23, noviembre 1942, archivo Instituto Bardi

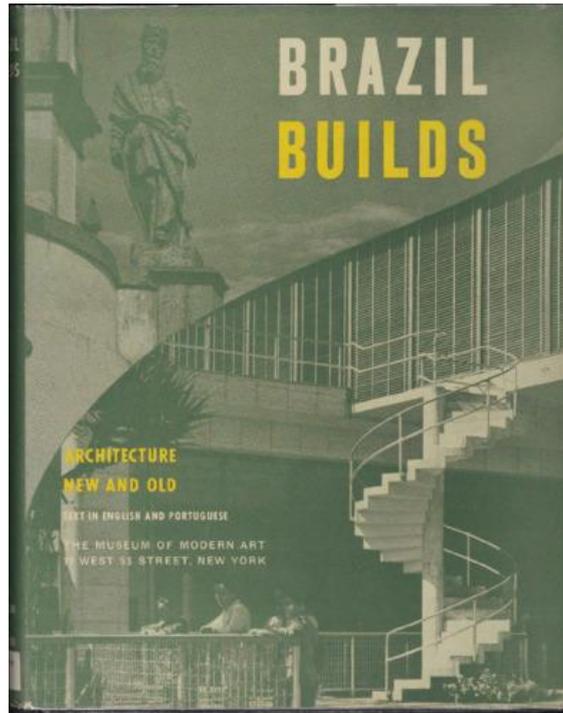


Figura 3: Catálogo de la exposición *Brazil Builds*, 1943, The Museum of Modern Art



Figura 4: Pietro Maria Bardi y Assis Chateaubriand, archivo Instituto Bardi



Figura 5: interior del Estúdio de Arte Palma en São Paulo, archivo Instituto Bardi

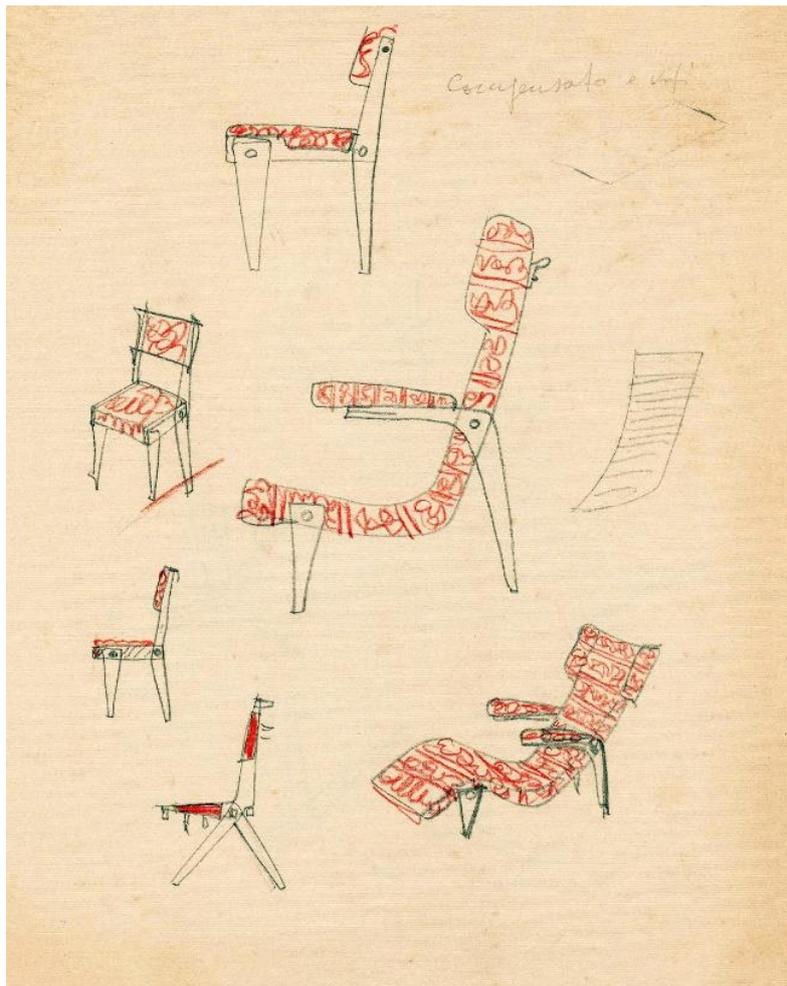


Figura 6: diseño de mobiliario para el Estúdio de Arte Palma, archivo Instituto Bardi

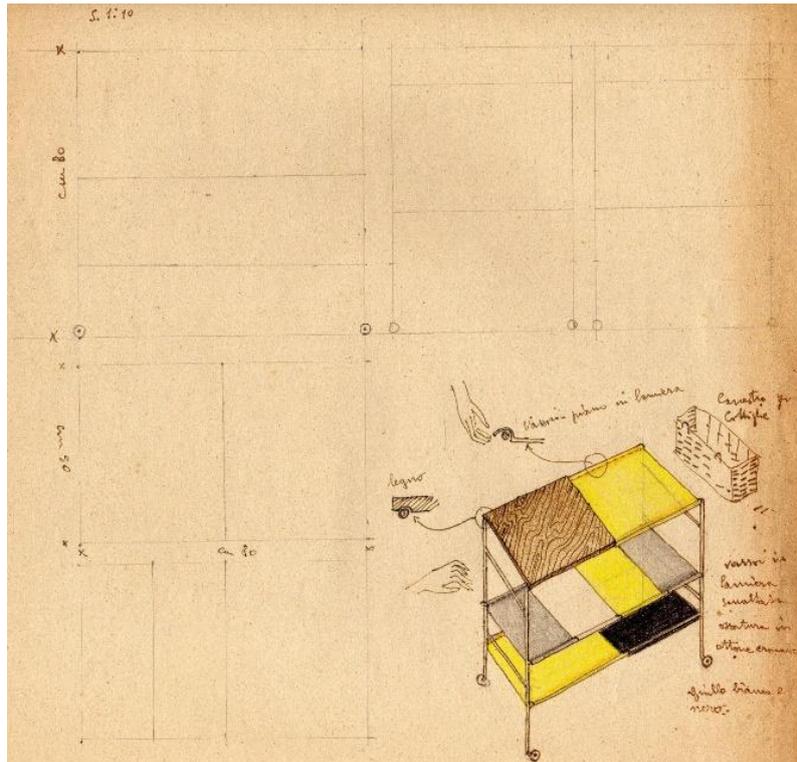


Figura 7: diseño de mobiliario para el Estúdio de Arte Palma, archivo Instituto Bardi

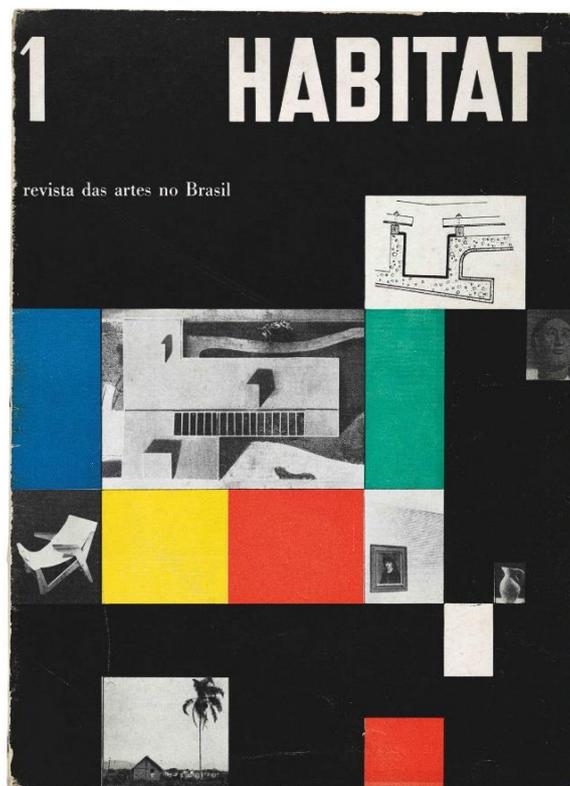


Figura 8: portada del primer número de *Habitat: revista das artes no Brasil*, 1950, Biblioteca del MASP

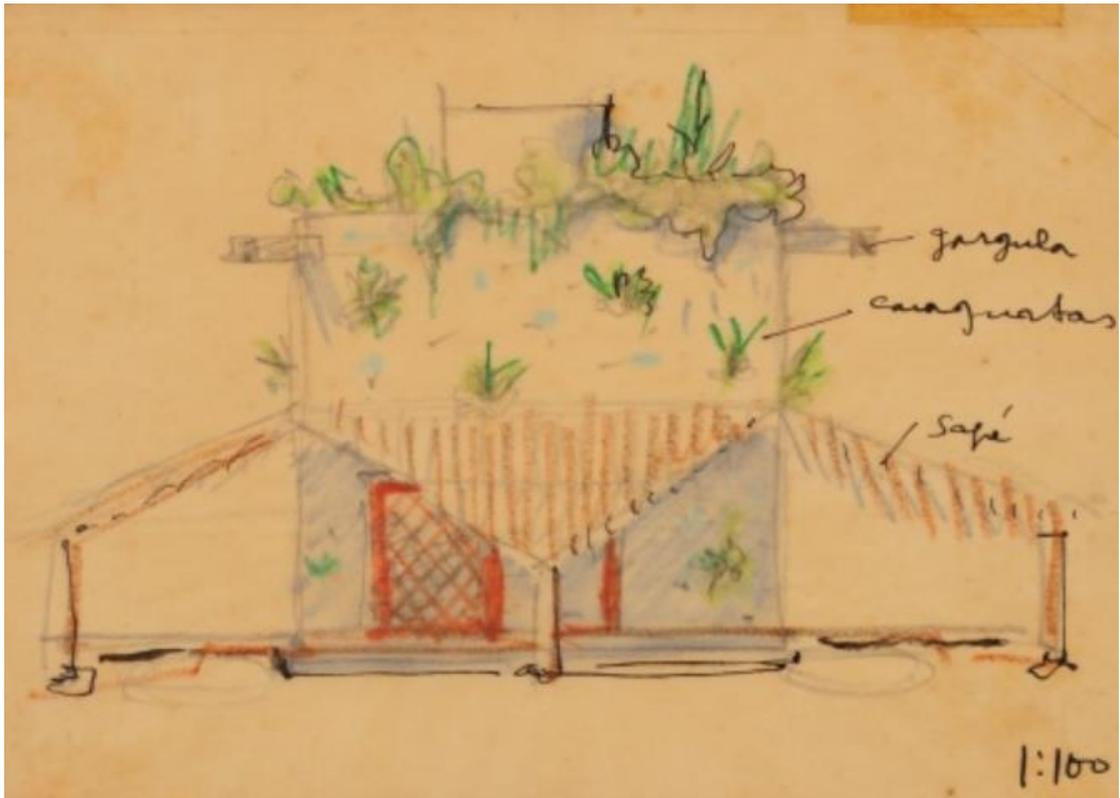


Figura 12: alzado exterior del complejo residencial Itamambuca en Ubatuba (São Paulo), 1965, archivo Instituto Bardi



Figura 13: perspectiva interior del complejo residencial Itamambuca en Ubatuba (São Paulo), 1965, archivo Instituto Bardi



Figura 14: exposición *A mão do povo brasileiro* en el MASP, 1969, archivo Instituto Bardi



Figura 15: vista de la fachada principal de la Casa de Vidrio, foto de Nelson Kon, archivo Instituto Bardi



Figura 16: plano del Jardim Morumby, archivo Instituto Bardi

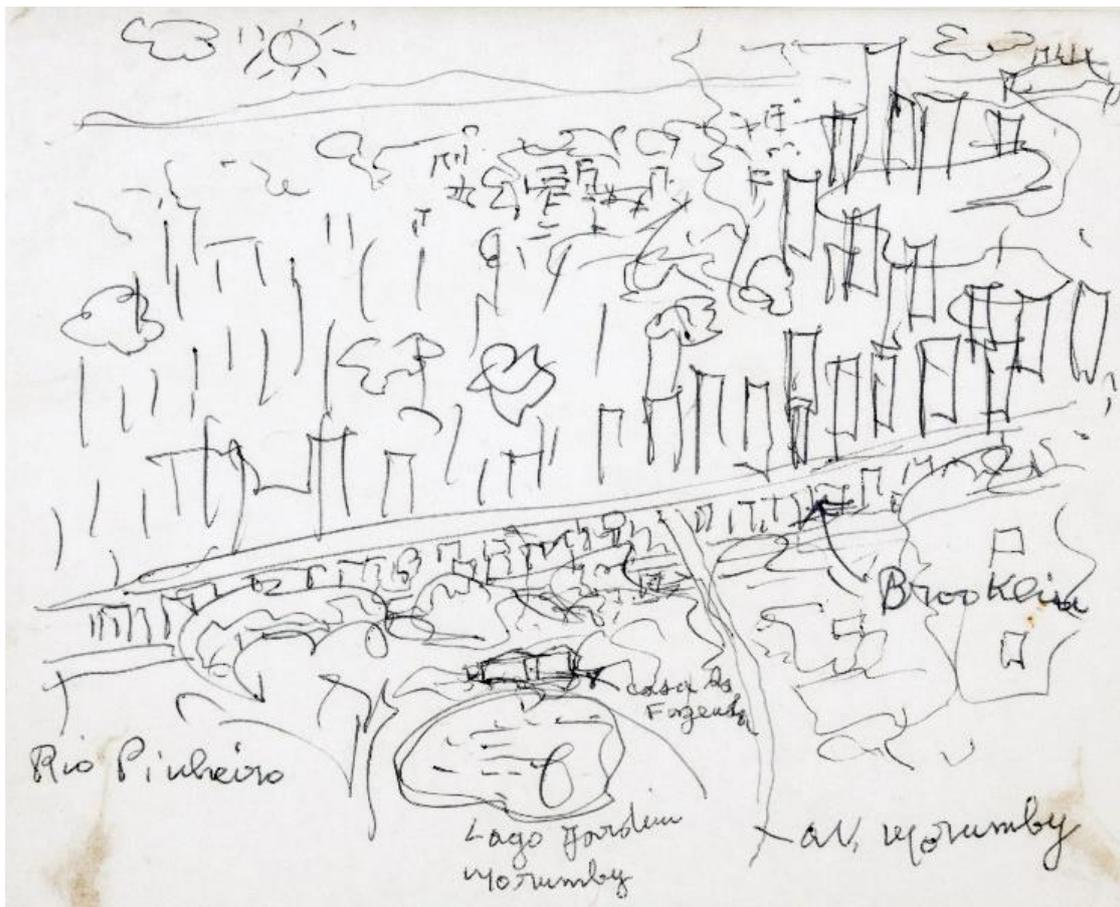


Figura 17: dibujo de Lina Bo Bardi sobre el contexto urbano del antiguo Jardim Morumby, archivo Instituto Bardi

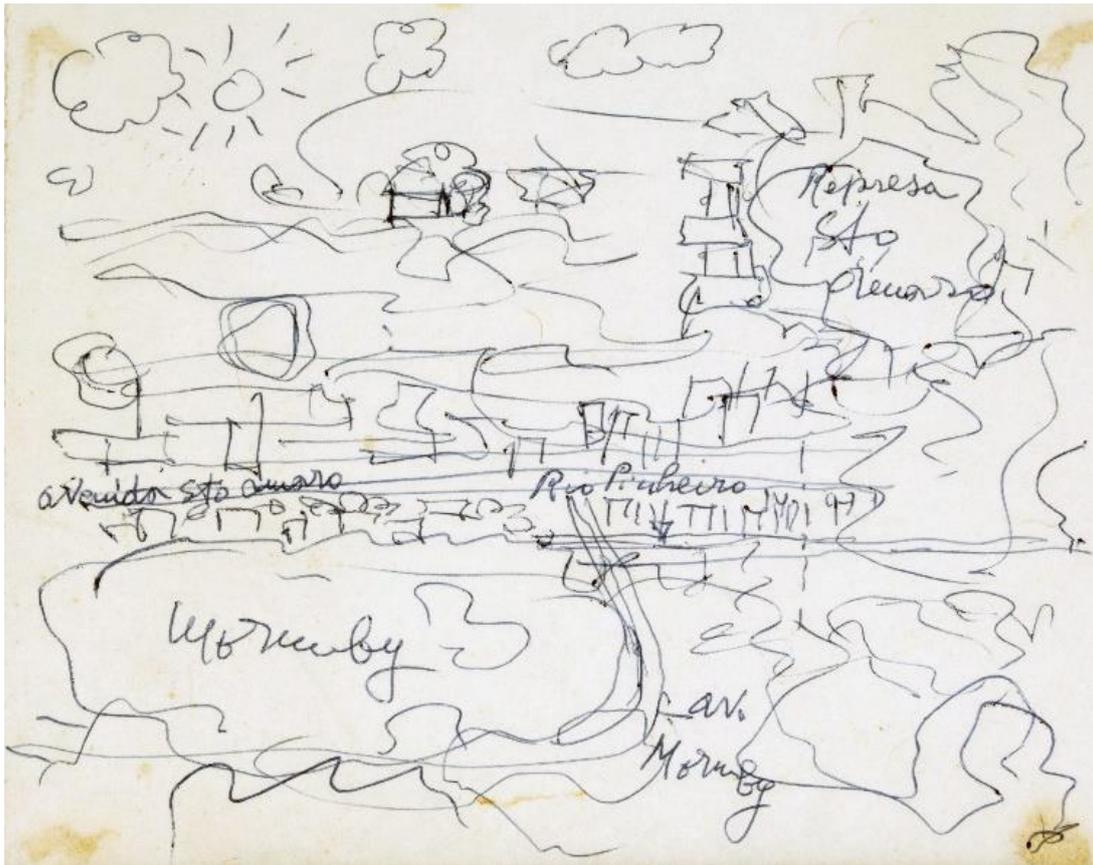


Figura 18: dibujo de Lina Bo Bardi sobre el contexto urbano del antiguo Jardim Morumbi, archivo Instituto Bardi



Figura 19: vista noroeste de la Casa Carmen Portinho, archivo del proyecto 15 Casas Brasileiras

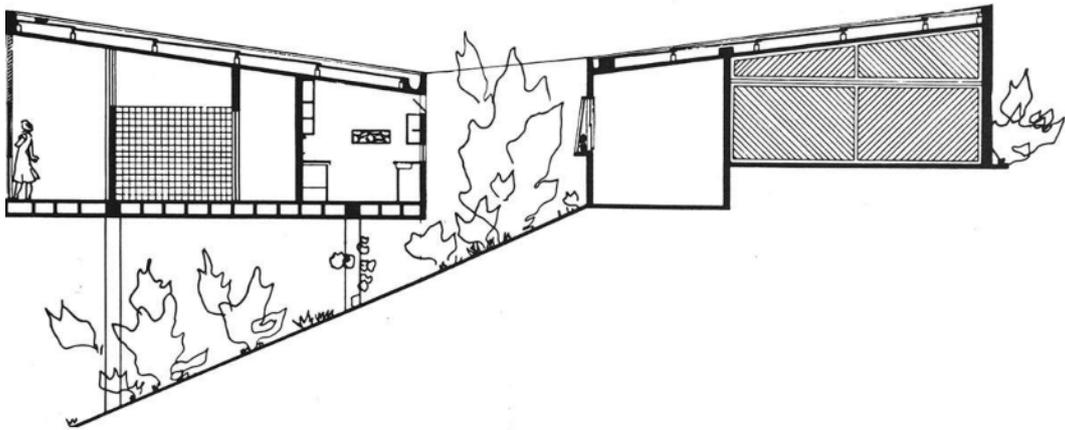


Figura 20: alzado de la Casa Carmen Portinho, Revista Projeto

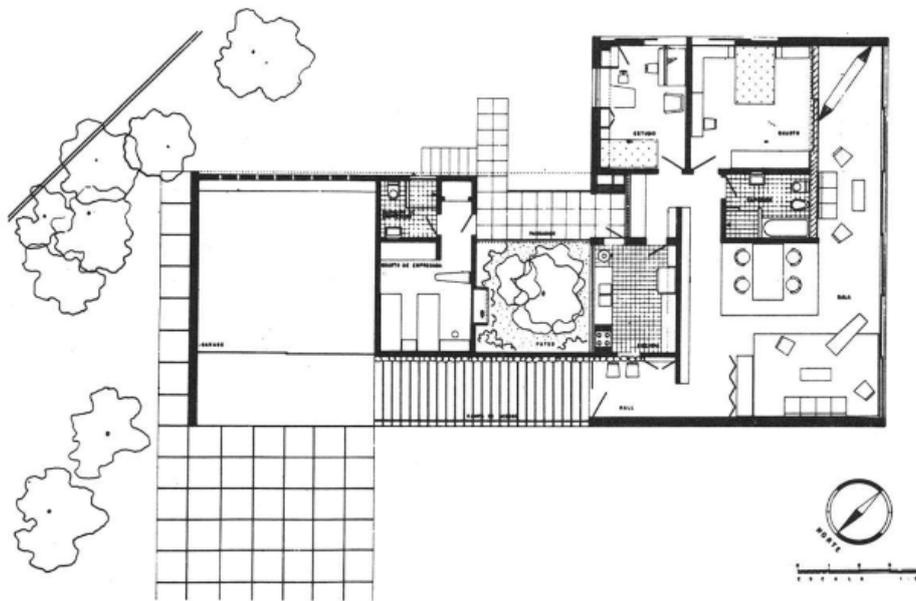


Figura 21: planta de la Casa Carmen Portinho, Revista Projeto

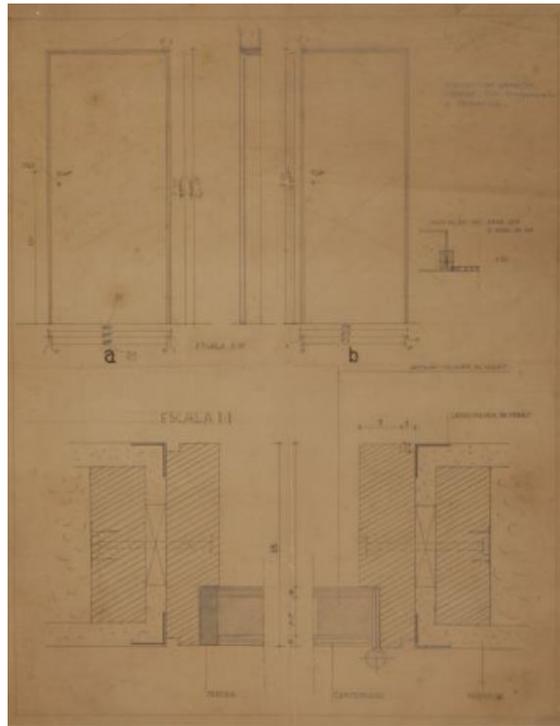


Figura 22: detalle del diseño de puertas para la Casa de Vidrio, 1951, archivo Instituto Bardi

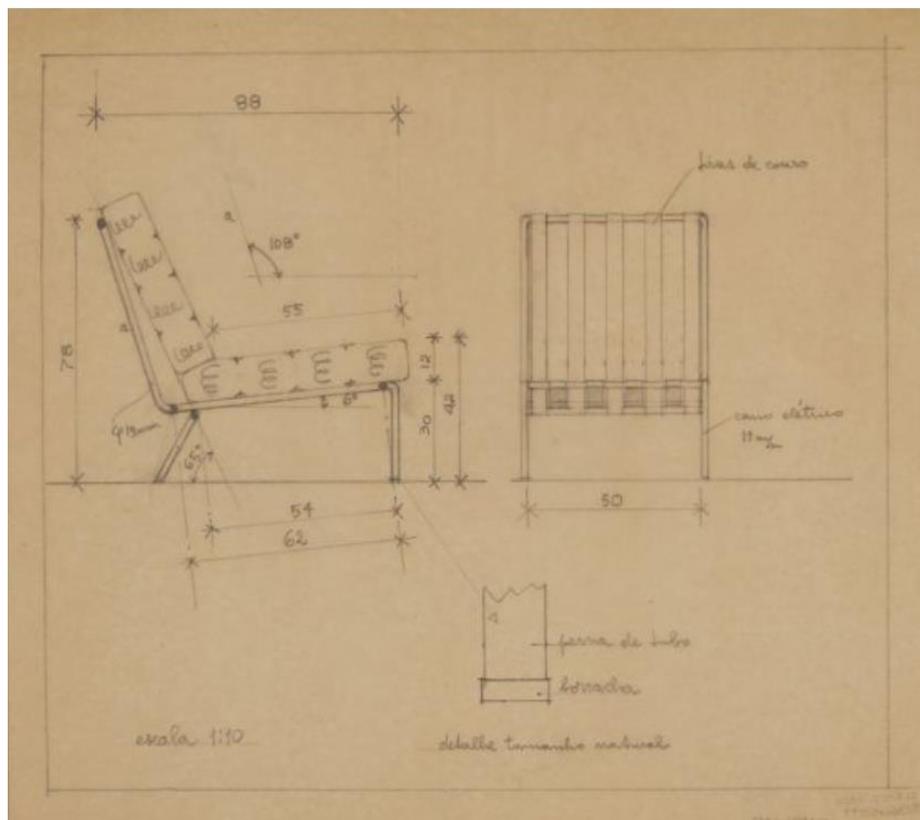


Figura 23: diseño de mobiliario para la Casa de Vidrio, 1951, archivo Instituto Bardi



Figura 24: primeros bocetos para la Casa de Vidrio, 1951, Lina Bo Bardi, archivo Instituto Bardi

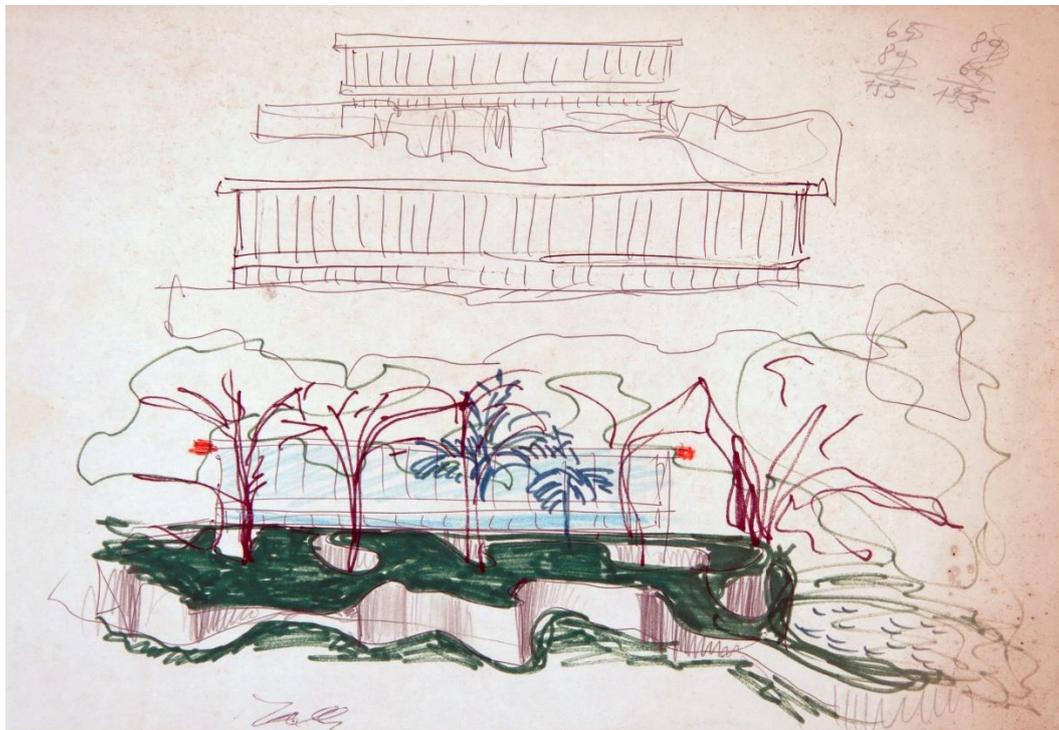


Figura 25: primeros bocetos para la Casa de Vidrio, 1951, Lina Bo Bardi, archivo Instituto Bardi

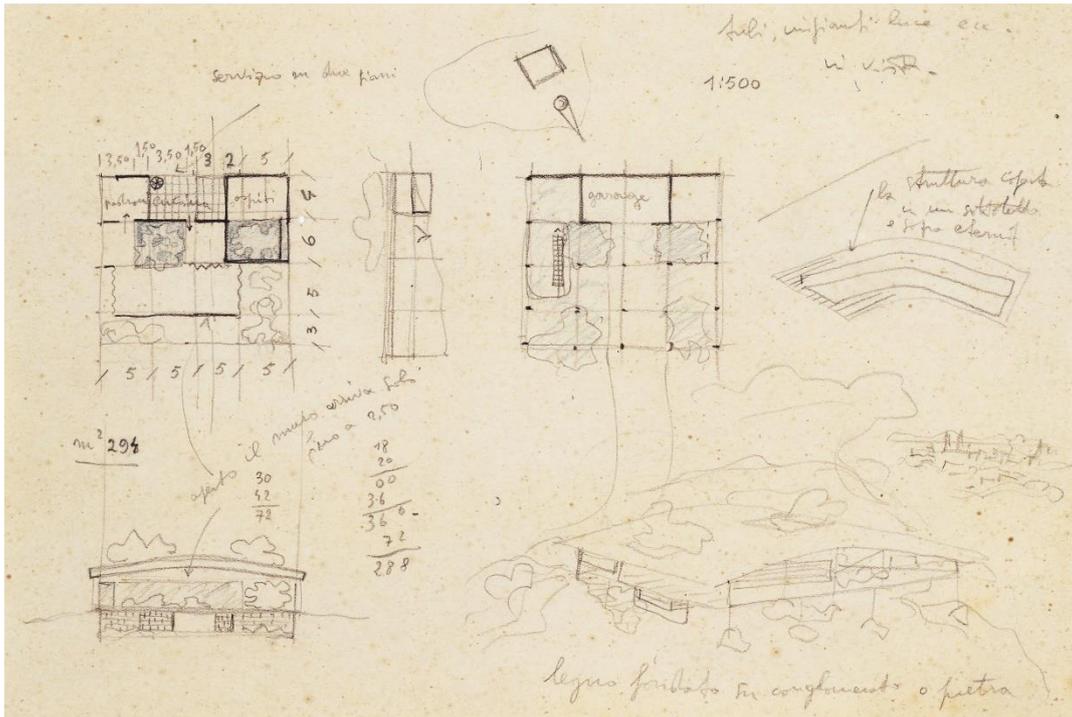


Figura 26: primeros bocetos para la Casa de Vidrio, 1951, Lina Bo Bardi, archivo Instituto Bardi



Figura 27: la Casa de Vidrio al poco de ser construida con el jardín que la envuelve recién plantado, 1951, foto de Peter Scheier, archivo Instituto Bardi



Figura 28: pilotis de la Casa de Vidrio apoyados sobre el terreno montañoso, 1951, foto de Peter Scheider, archivo Instituto Bardi



Figura 29: Lina Bo Bardi en la escalera de metal de la Casa de Vidrio, archivo Instituto Bardi

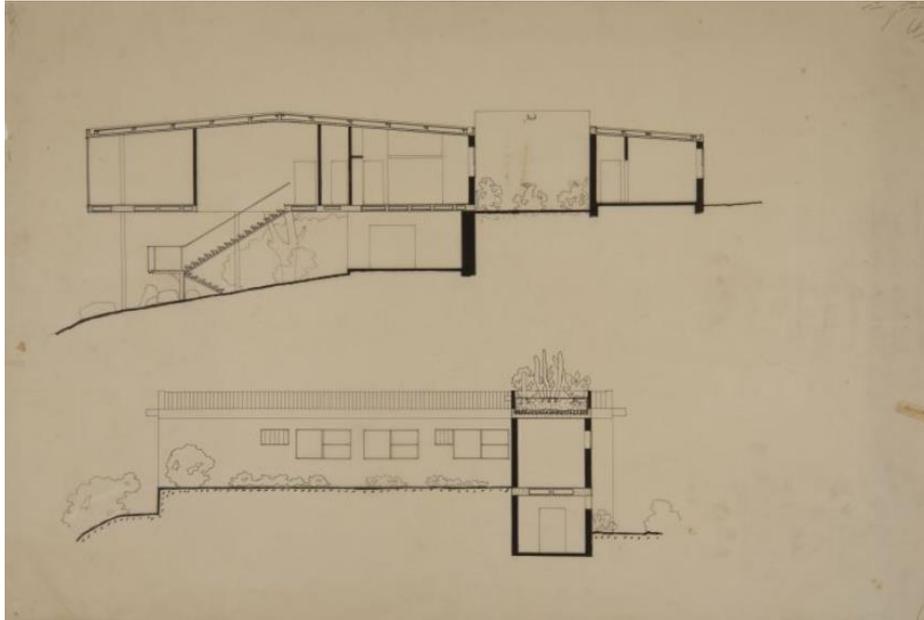


Figura 30: corte longitudinal y transversal de la Casa de Vidrio, 1951, archivo Instituto Bardi



Figura 31: vista interior de las ventanas del salón principal de la Casa de Vidrio, archivo Instituto Bardi



Figura 32: interior del salón principal de la Casa de Vidrio, foto de Nelson Kon, archivo Instituto Bardi



Figura 33: pasillo del interior de la Casa de Vidrio, foto de Yghor Boy, archivo Instituto Bardi



Figura 34: entrada principal a la Casa de Vidrio, foto de Yghor Boy, archivo Instituto Bardi



Figura 35: garaje de la Casa de Vidrio, foto de Yghor Boy, archivo Instituto Bardi



Figura 36: vista exterior de la *casinha*, foto de Nelson Kon, archivo Instituto Bardi



Figura 37: vista interior de la *casinha*, foto de Nelson Kon, archivo Instituto Bardi



Figura 38: vista exterior de la *casinha* con las puertas correderas abiertas, foto de Nelson Kon, archivo Instituto Bardi



Figura 39: Casa Valéria P. Cirell, Hidden Architecture (<https://hiddenarchitecture.net/valeria-p-cirell-house/>)

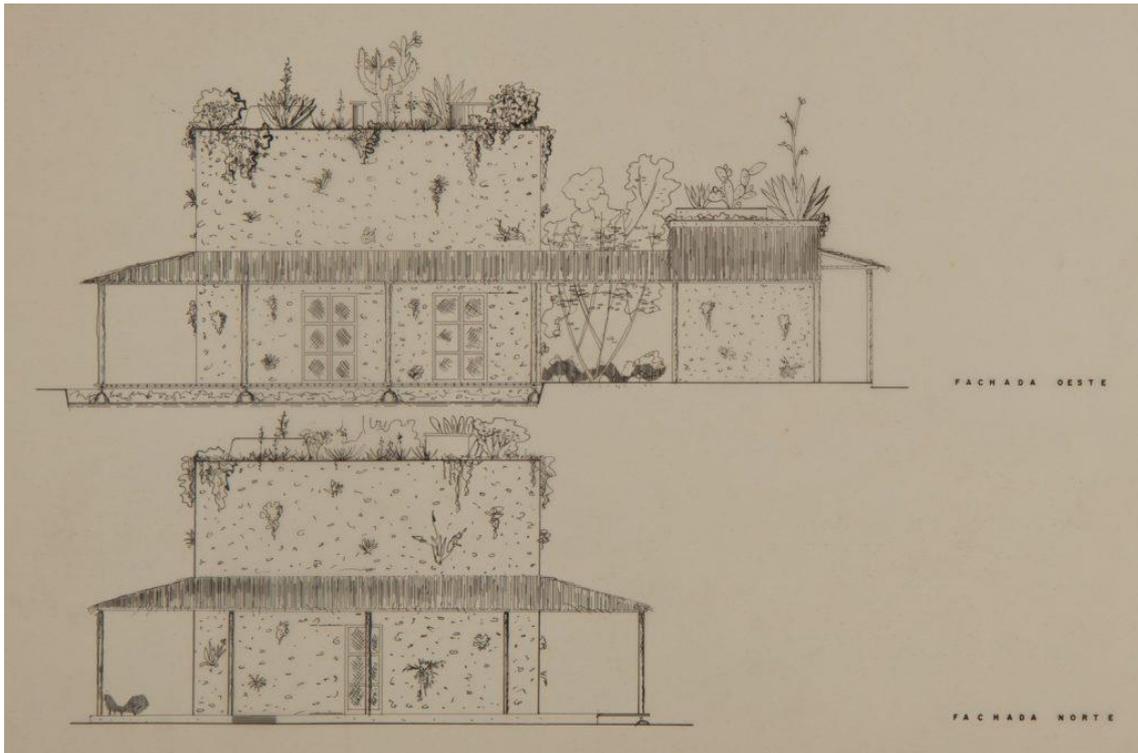


Figura 40: fachada norte y oeste de la Casa Valéria P. Cirell, archivo Instituto Bardi



Figura 41: detalle de la plataforma de madera sobre la piscina que se apoya sobre unos pilares sumergidos en el agua de la Casa Valéria P. Cirell, Nelson Kon



Figura 42: Casa do Chame-Chame, Mila Machado
(<https://milamachado.blogspot.com/2011/06/futebol-tambem-e-cultura.html>)

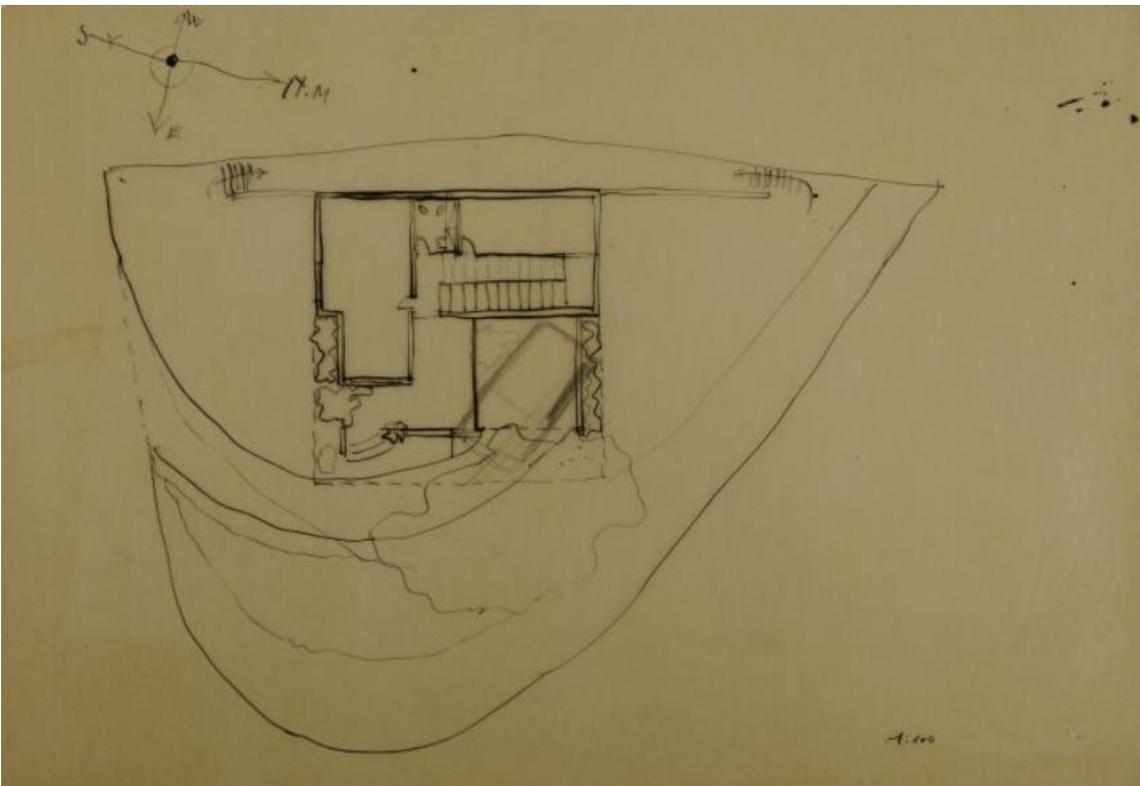


Figura 43: planta de la Casa do Chame-Chame, 1958, archivo Instituto Bardi



Figura 44: casa Herbert Jacobs II (1943-1948) realizada por Frank Lloyd Wright, foto de Jeff Dean, Wisconsin Historical Society



Figura 45: Museu de Arte de São Paulo, Nelson Kon



Figura 46: dibujo de la fachada del Museo de Arte de São Paulo de la calle 7 de Abril,
Lina Bo Bardi, archivo Instituto Bardi

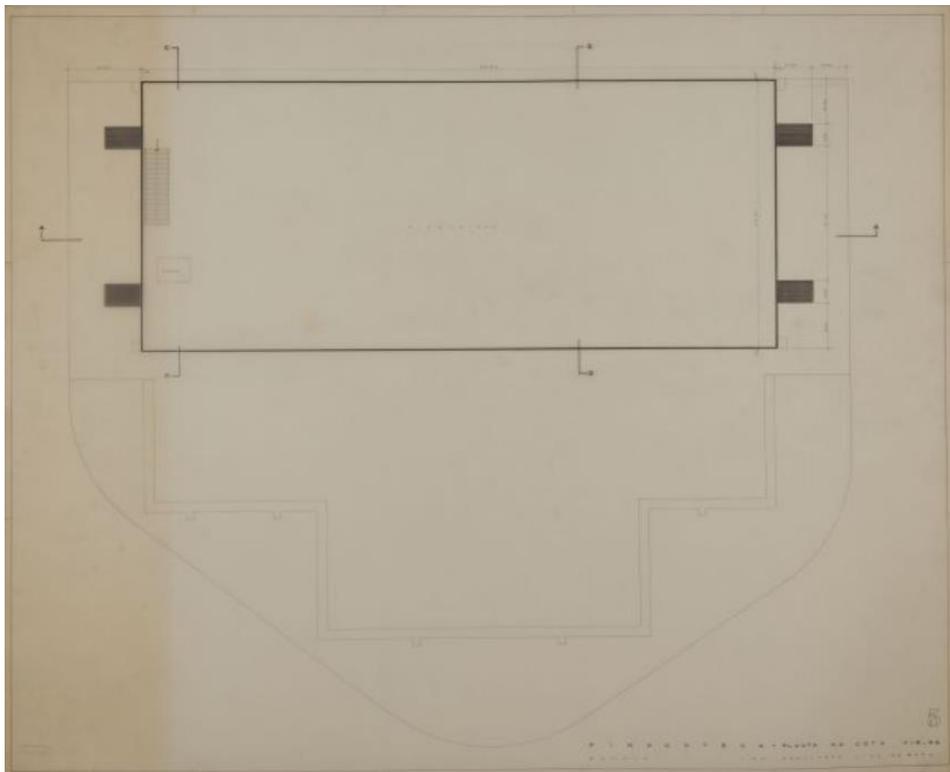


Figura 47: planta de la pinacoteca del MASP, 1965, archivo Instituto Bardi



Figura 48: caballete de vidrio de Lina Bo Bardi, foto de Marco Zorzanello, La Biennale di Venezia



Figura 49: diseño expositivo de Lina Bo Bardi para el MASP, 1970, foto de Paolo Gasparini, archivo Instituto Bardi

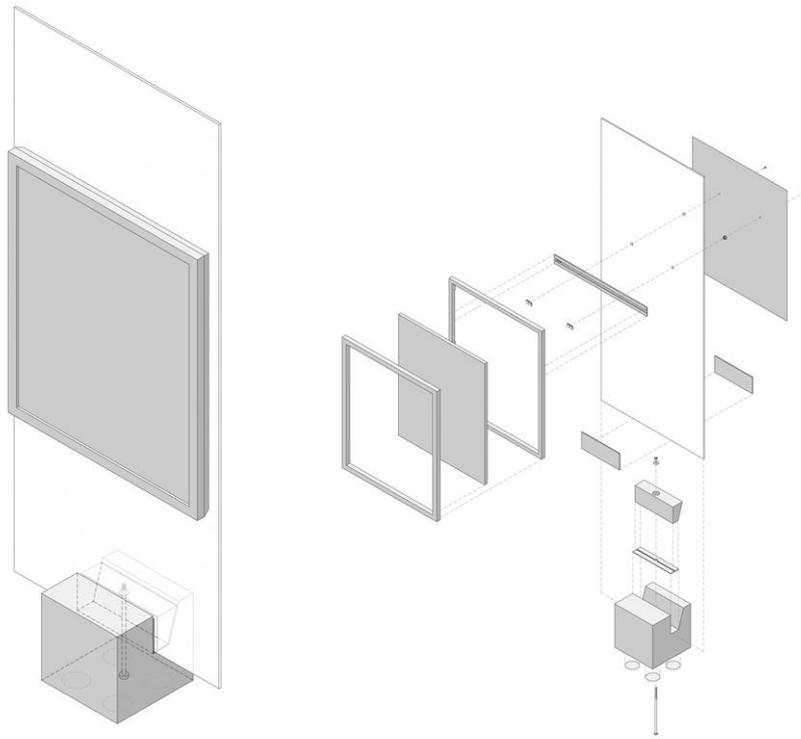


Figura 50: diagrama de la construcción del caballete de vidrio, Dezeen
(<https://www.dezeen.com/2015/10/29/lina-bo-bardi-glass-easel-revived-exhibition-brazilian-art-sao-paulo-museum-of-art/>)



Figura 51: vista exterior del MASP, Nelson Kon



Figura 52: detalle del exterior del MASP, Nelson Kon

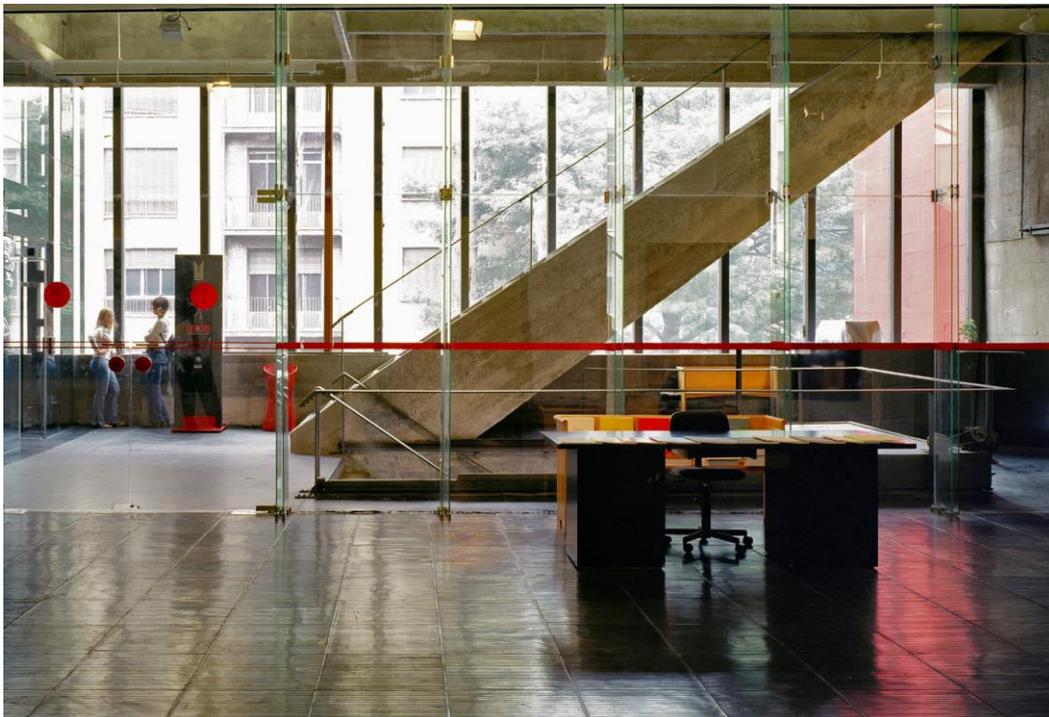


Figura 53: detalle del interior del MASP, Nelson Kon

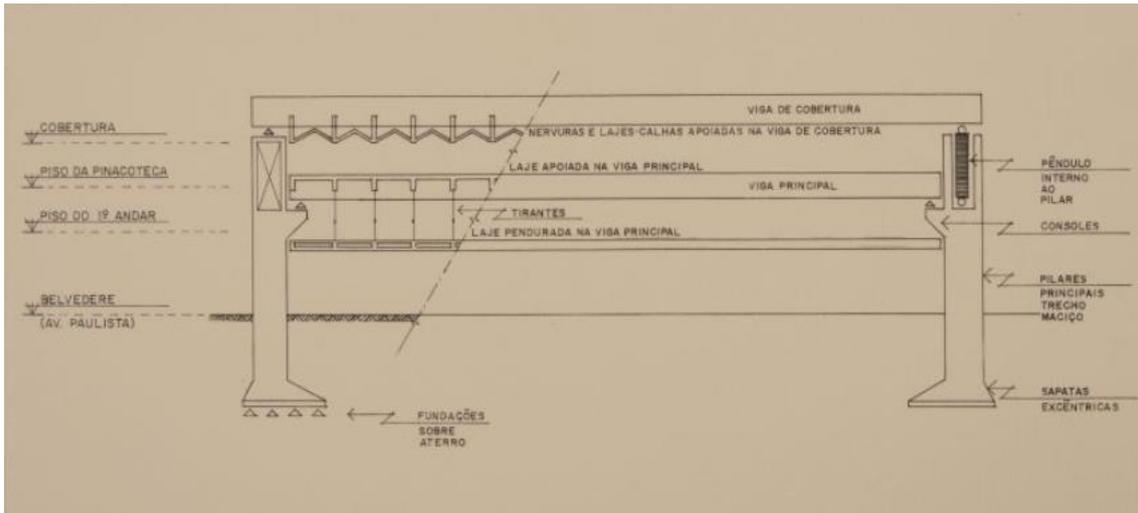


Figura 54: corte longitudinal del MASP, archivo Instituto Bardi

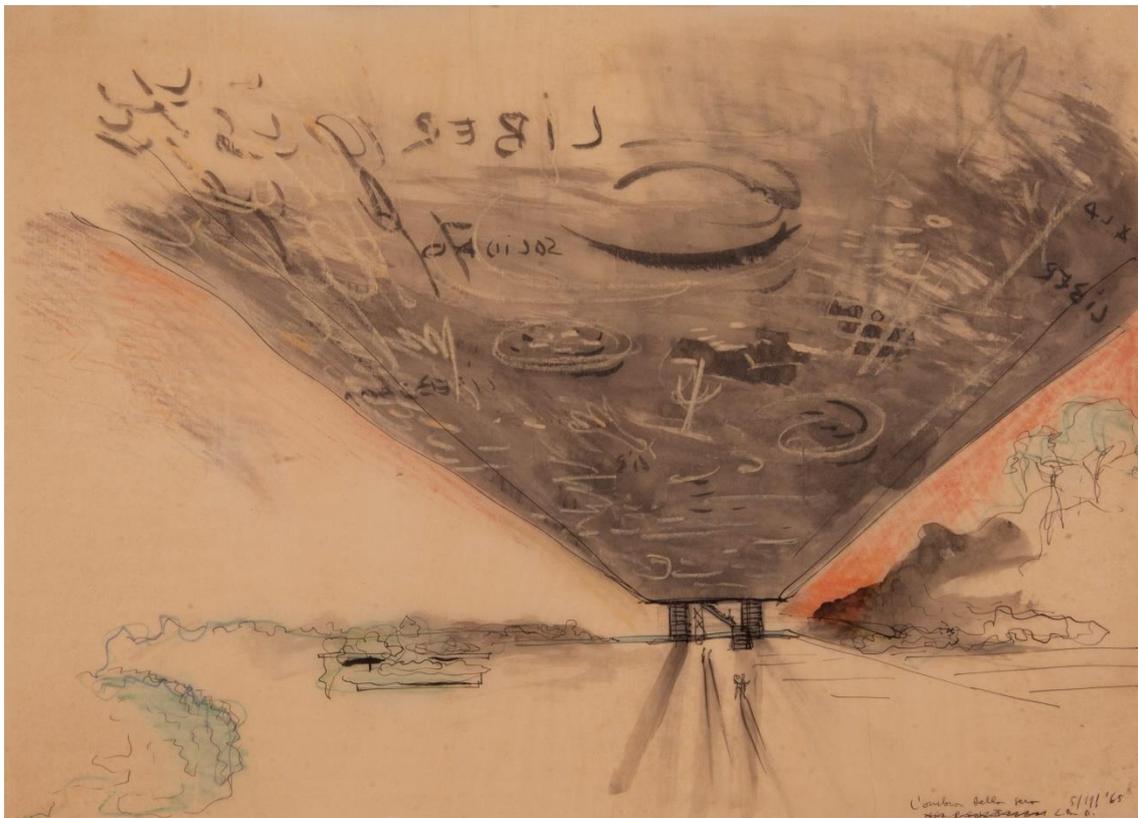


Figura 55: dibujo del espacio vacío bajo el MASP hecho por Lina Bo Bardi, archivo Instituto Bardi



Figura 56: espacio vacío bajo el MASP, Nelson Kon



Figura 57: feria de antigüedades en el espacio vacío bajo el MASP, 2014, Andre Savastano



Figura 58: Lina Bo Bardi restaurando el Solar do Unhao, archivo Instituto Bardi



Figura 59: vista del exterior del Solar do Unhao restaurado, Nelson Kon

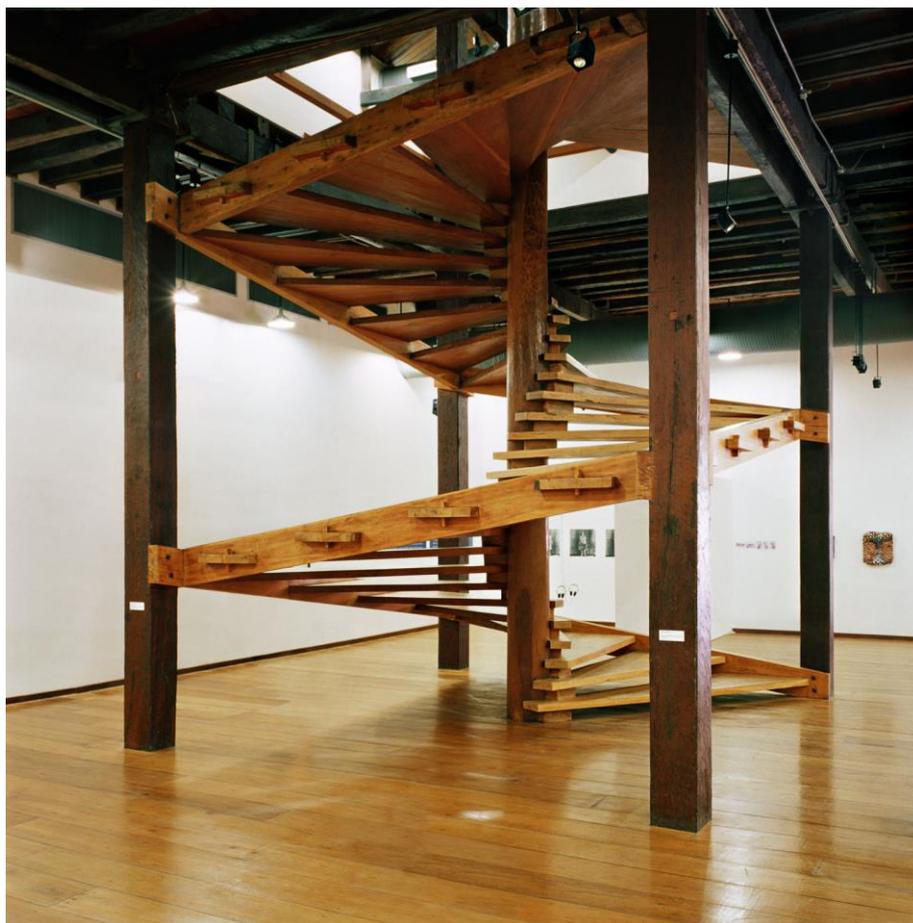


Figura 60: escalera del interior del Solar do Unhao, Nelson Kon

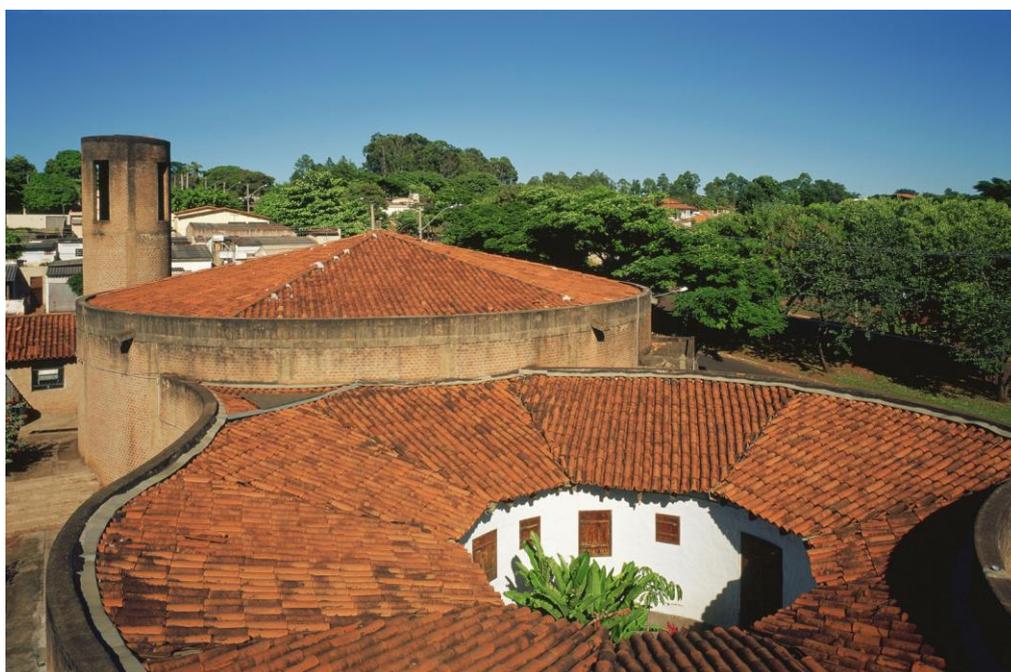


Figura 61: iglesia del Espíritu Santo do Cerrado, Nelson Kon

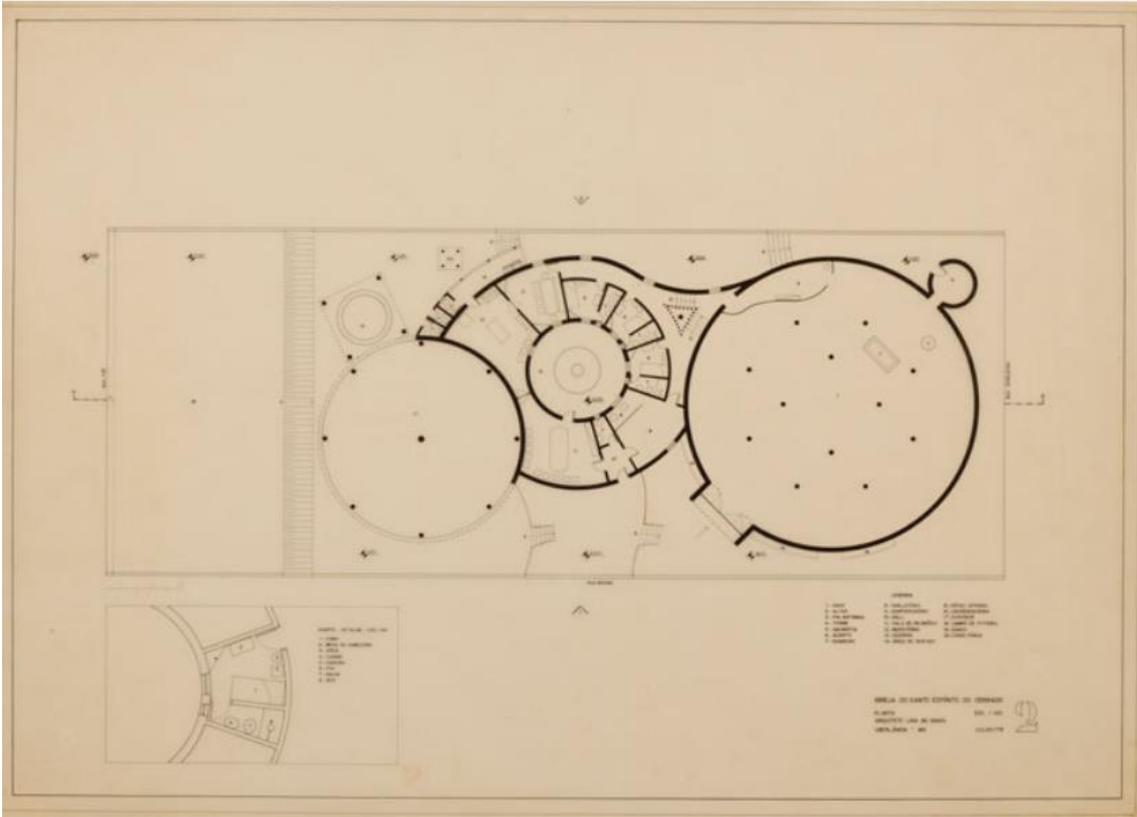


Figura 62: planta del conjunto de la iglesia del Espírito Santo do Cerrado, 1976, archivo Instituto Bardi



Figura 63: interior de la iglesia del Espírito Santo do Cerrado, Nelson Kon



Figura 64: Capilla Santa María dos Anjos, Nelson Kon

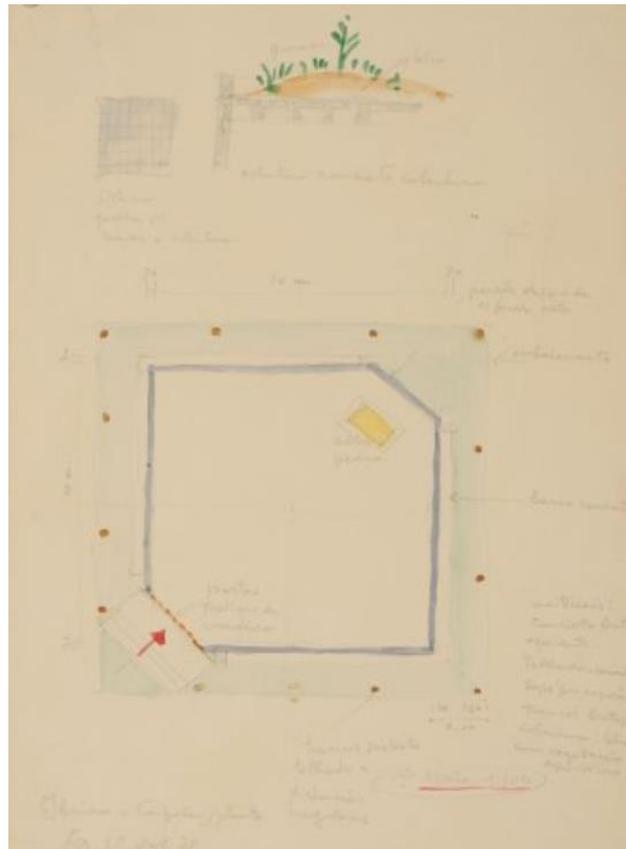


Figura 65: planta de la Capilla Santa María dos Anjos, 1978, archivo Instituto Bardi

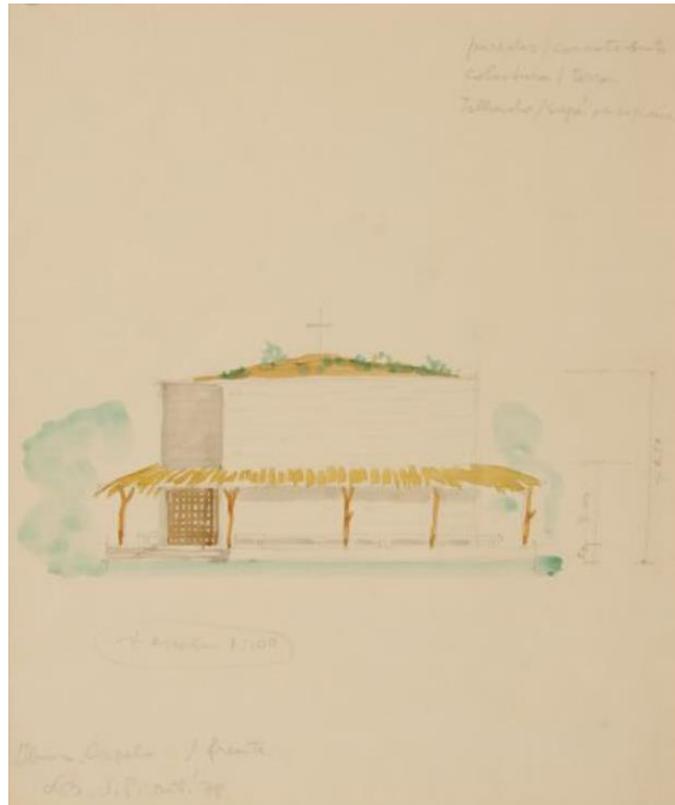


Figura 66: alzado frontal de la Capilla Santa María dos Anjos, 1978, archivo Instituto Bardi

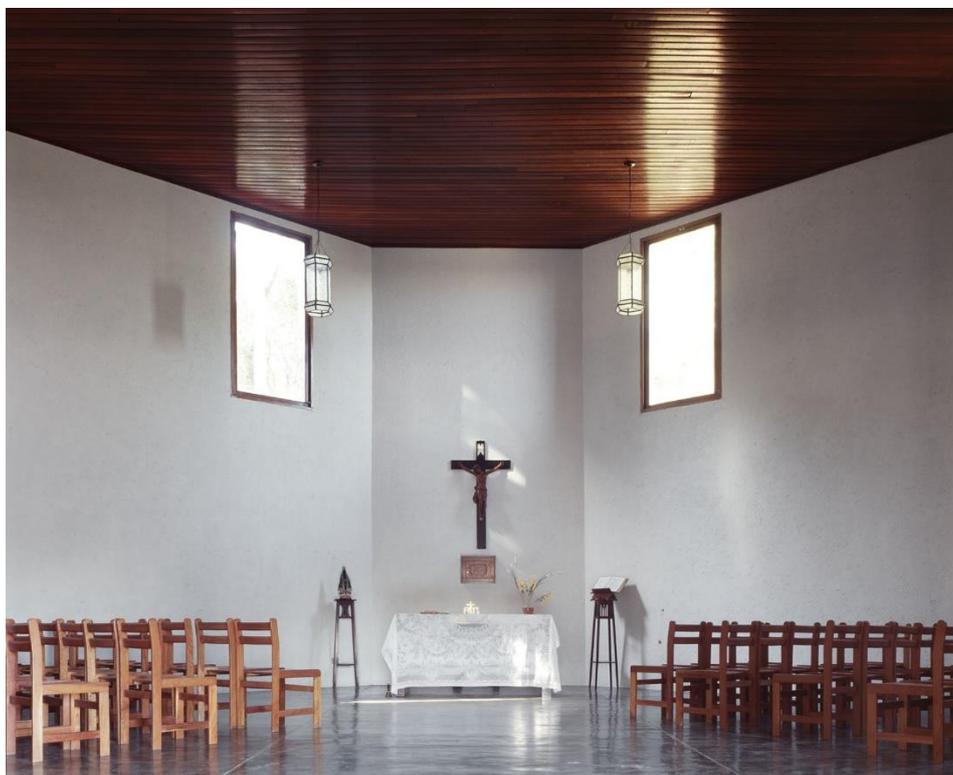


Figura 67: interior de la Capilla Santa María dos Anjos, Nelson Kon



Figura 68: antigua Fábrica de Barriles de Pompéia, Patricia Ferreira Lopes
(<https://patriciaferreiralopes.com/2013/03/03/sesc-pompeia-30-anos/>)



Figura 69: perspectiva de una de las calles interiores de la Fábrica de Pompéia, Lina Bo Bardi, 1977, archivo Instituto Bardi



Figura 70: perspectiva aérea de las naves de la Fábrica de Pompéia, Nelson Kon



Figura 71: interior de las naves de la Fábrica de Pompéia restauradas por Lina Bo Bardi,
Nelson Kon

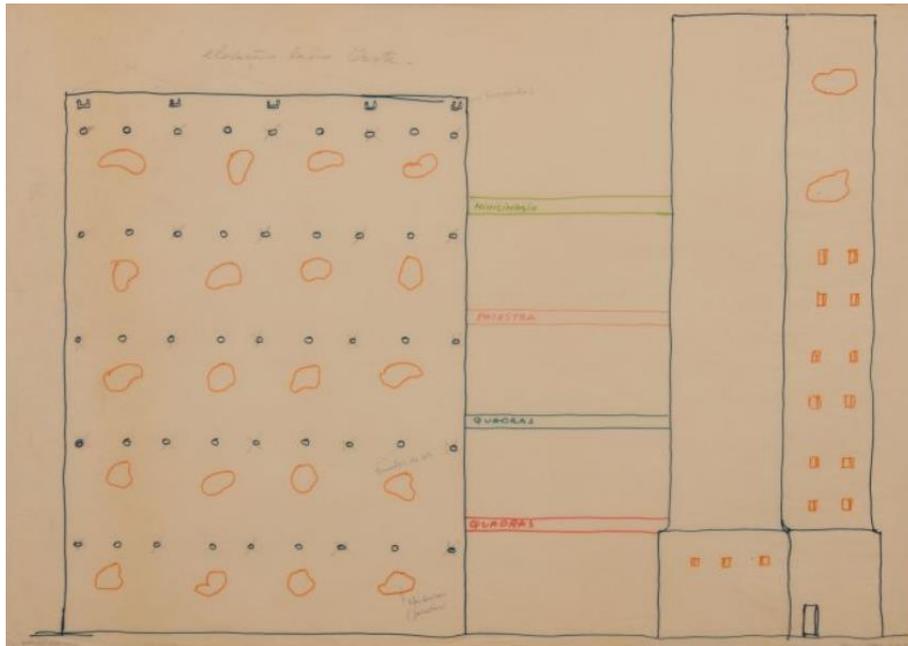


Figura 72: alzado de los bloques de hormigón de la SESC, Lina Bo Bardi, 1977, archivo Instituto Bardi

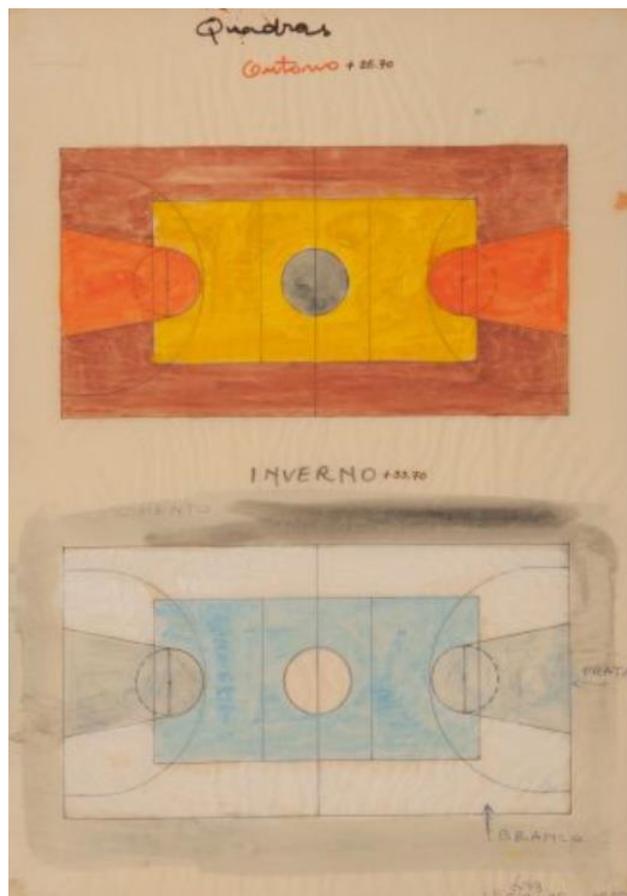


Figura 73: planta de las pistas deportivas Otoño e Invierno, Lina Bo Bardi, 1977, archivo Instituto Bardi



Figura 74: aspecto exterior de las dos torres de hormigón de la SESC Pompéia, Nelson Kon



Figura 75: vista interior de una de las ventanas de la torre de hormigón de la SESC Pompéia, Nelson Kon



Figura 76: plano parcial de la ciudad de Salvador con la zona del Pelourinho delimitada, 1986, archivo Instituto Bardi



Figura 77: dibujo de la Ladeira da Misericórdia a partir de un montaje fotográfico, Lina Bo Bardi, 1987, archivo Instituto Bardi

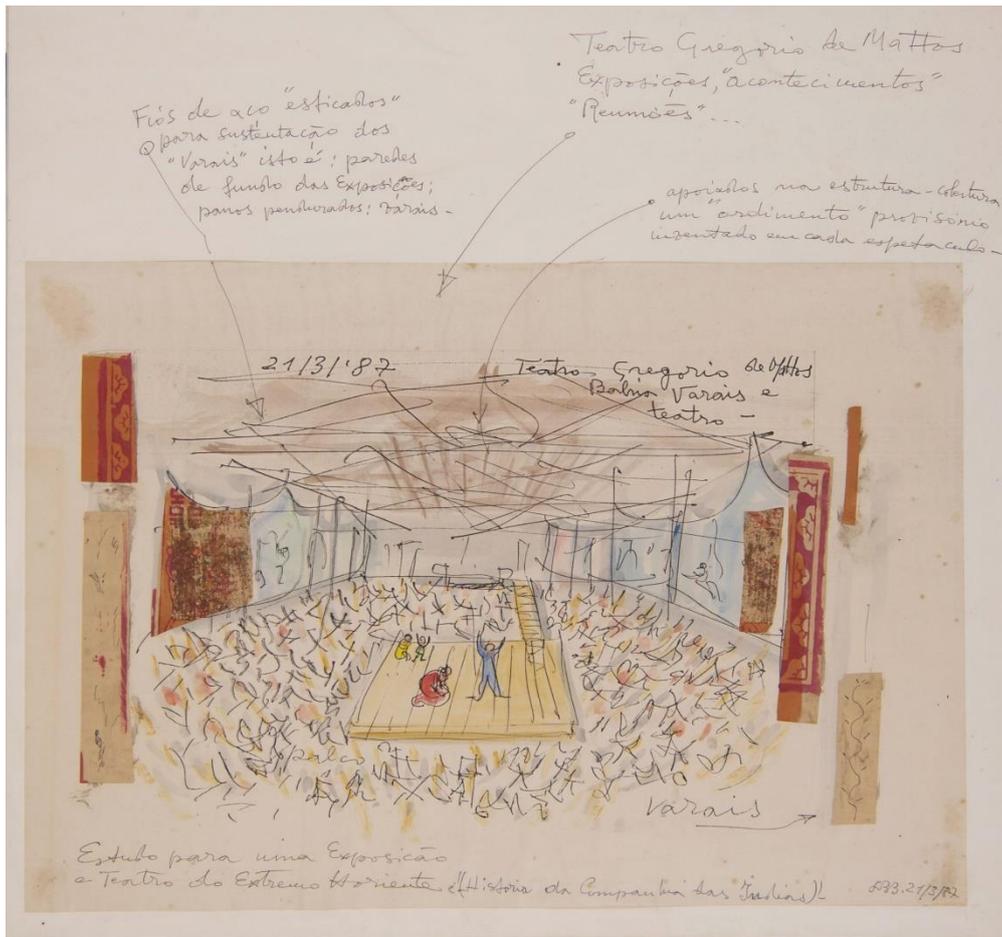


Figura 78: dibujo del Teatro Gregorio de Mattos, Lina Bo Bardi, 1987, archivo Instituto Bardi

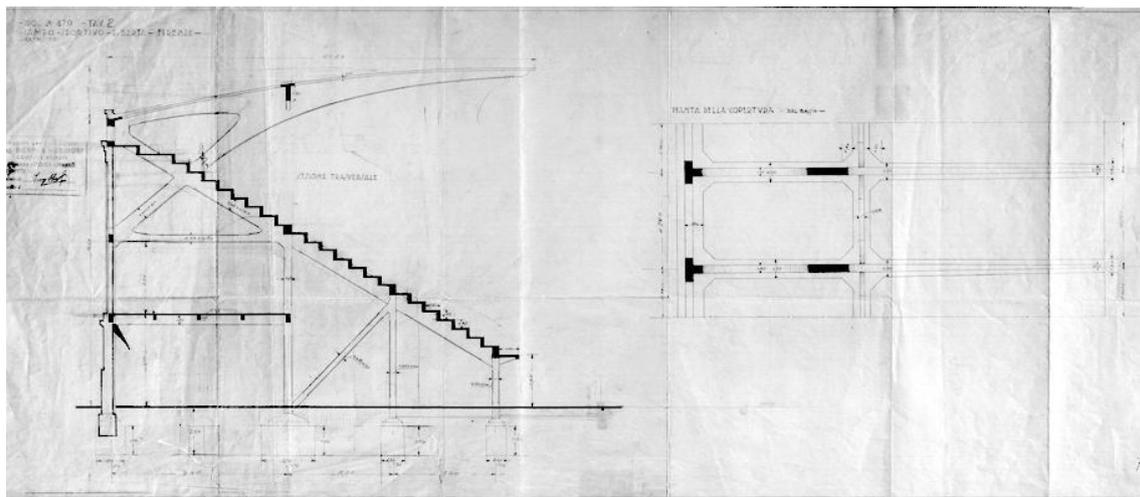


Figura 79: proyecto de visera volada para la tribuna cubierta del Stadio Berta de Florencia, Pier Luigi Nervi, 1929, Hojas de Acanto (<https://www.hojasdeacanto.com/post/la-catedral-de-la-fiorentina-el-estadio-artemio-franchi-de-florencia-de-pier-luigi-nervi>)



Figura 80: escaleras del Teatro Gregorio de Mattos, Nelson Kon



Figura 81: escaleras del Teatro Gregorio de Mattos, Nelson Kon



Figura 82: Casa do Benin vista desde fuera, Nelson Kon



Figura 83: interior de la Casa do Benin, Nelson Kon



Figura 84: interior de la Casa do Benin, Nelson Kon

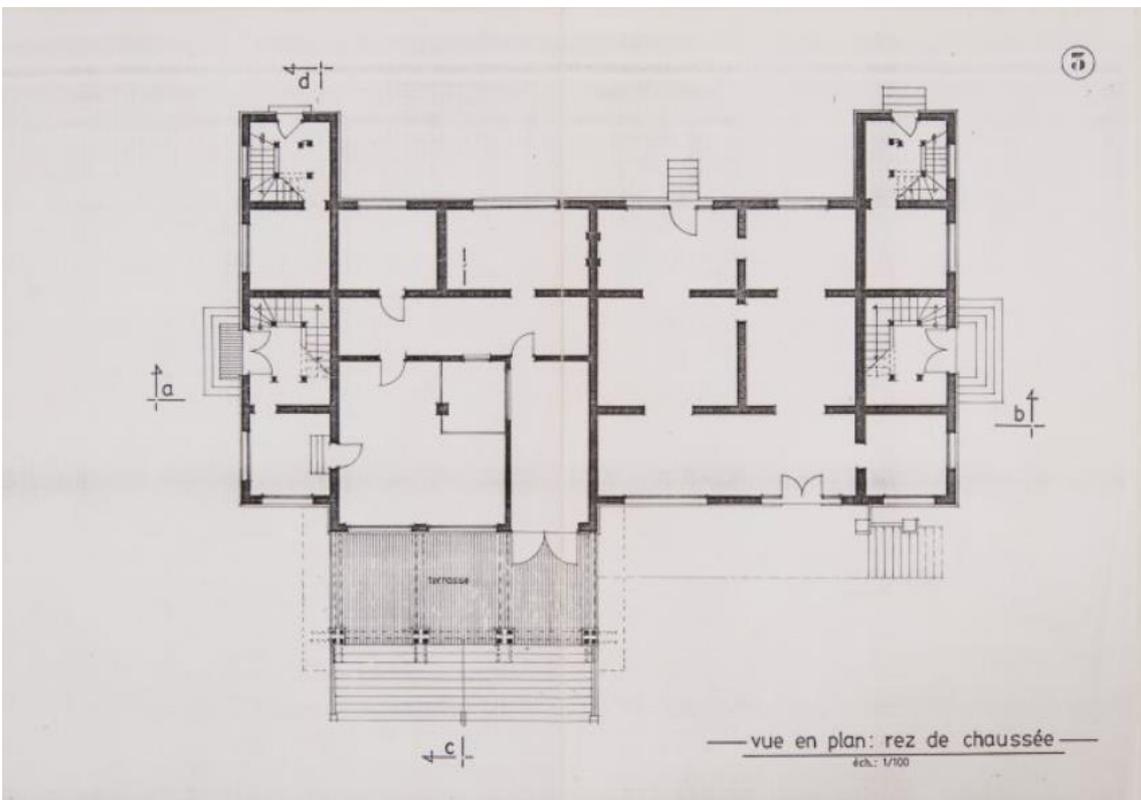


Figura 85: plano de la planta baja de la Casa do Benin, 1989, archivo Instituto Bardi

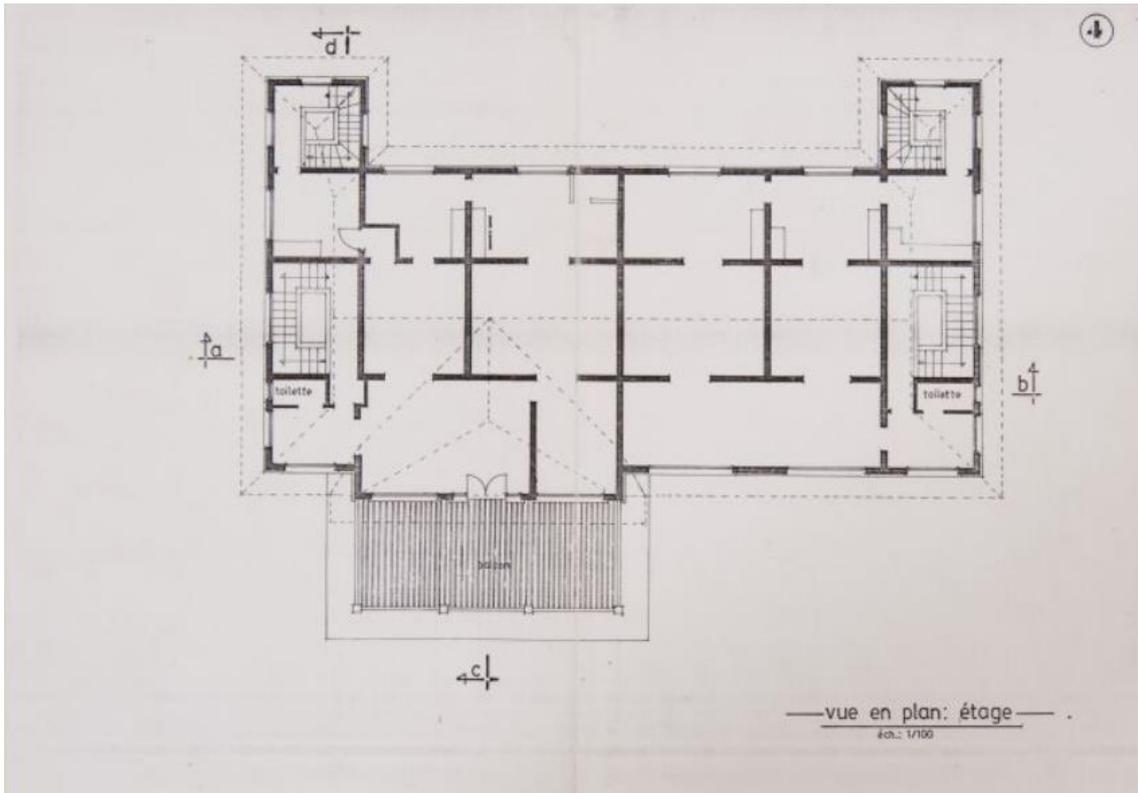


Figura 86: plano de la planta superior de la Casa do Benin, archivo Instituto Bardi

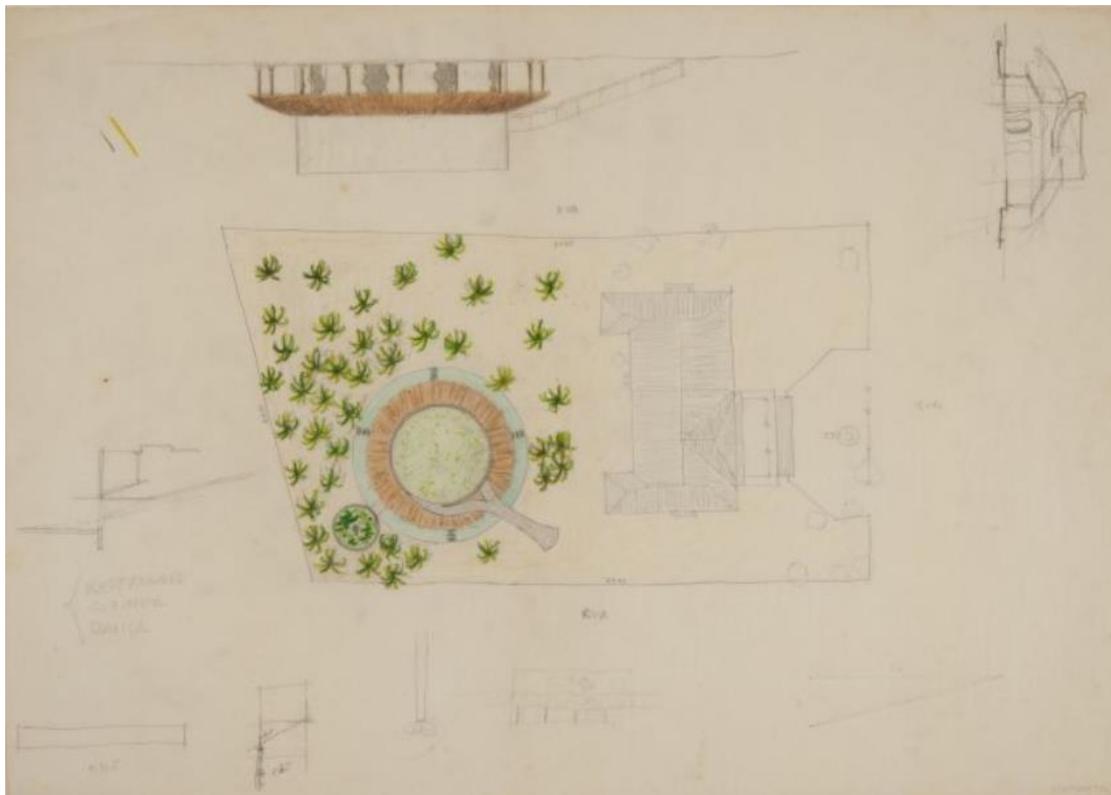


Figura 87: planta del restaurante africano de la Casa do Benin, Lina Bo Bardi, 1989, archivo Instituto Bardi

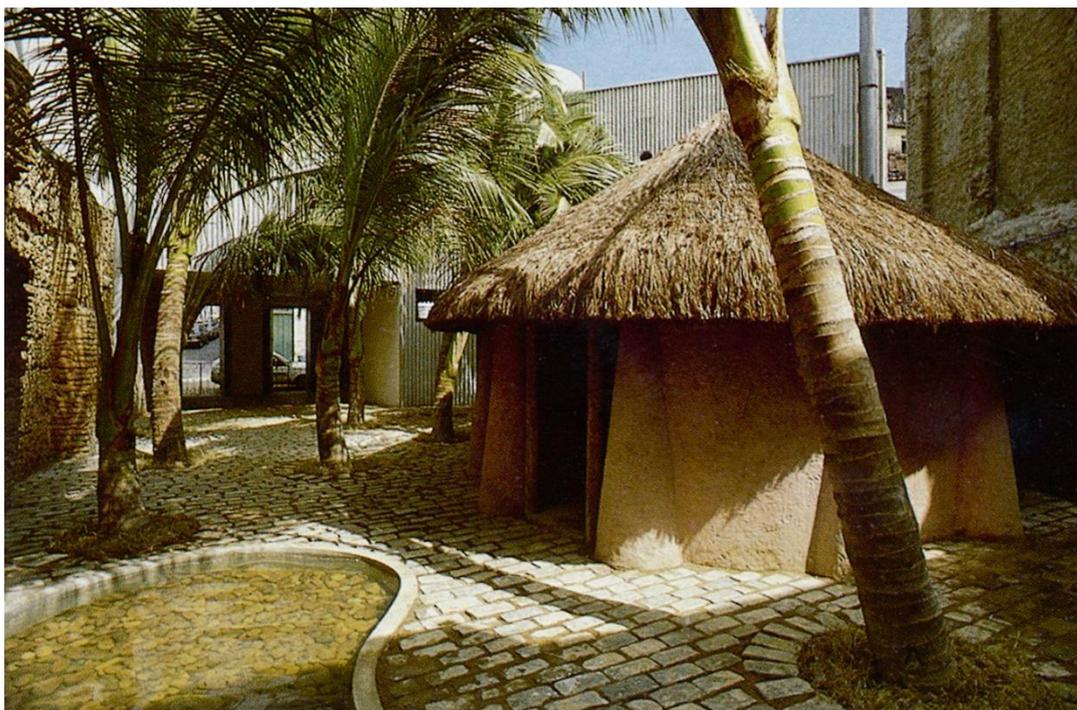


Figura 88: construcción realizada con mampostería de arcilla y techo de paja en la Casa do Benin, Brasil Arquitetura (<https://brasilarquitectura.com/project/casa-do-benin-na-bahia-lina>)

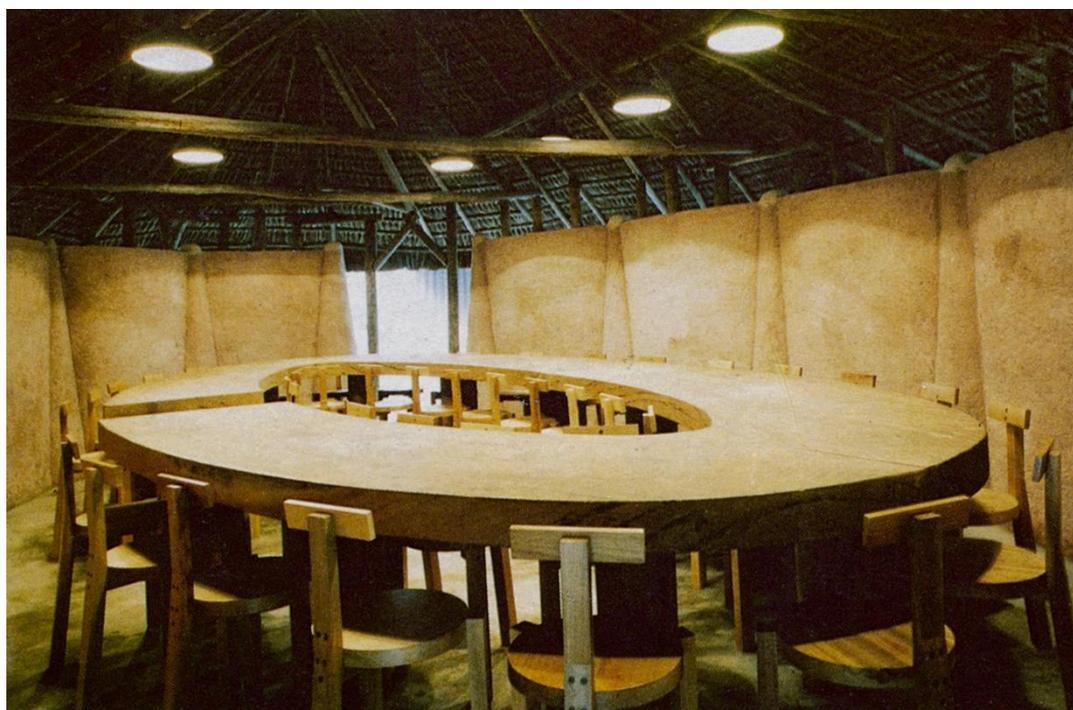


Figura 89: mesa comunal elíptica de madera dentro de la construcción del restaurante africano de la Casa do Benin, Brasil Arquitetura (<https://brasilarquitectura.com/project/casa-do-benin-na-bahia-lina>)

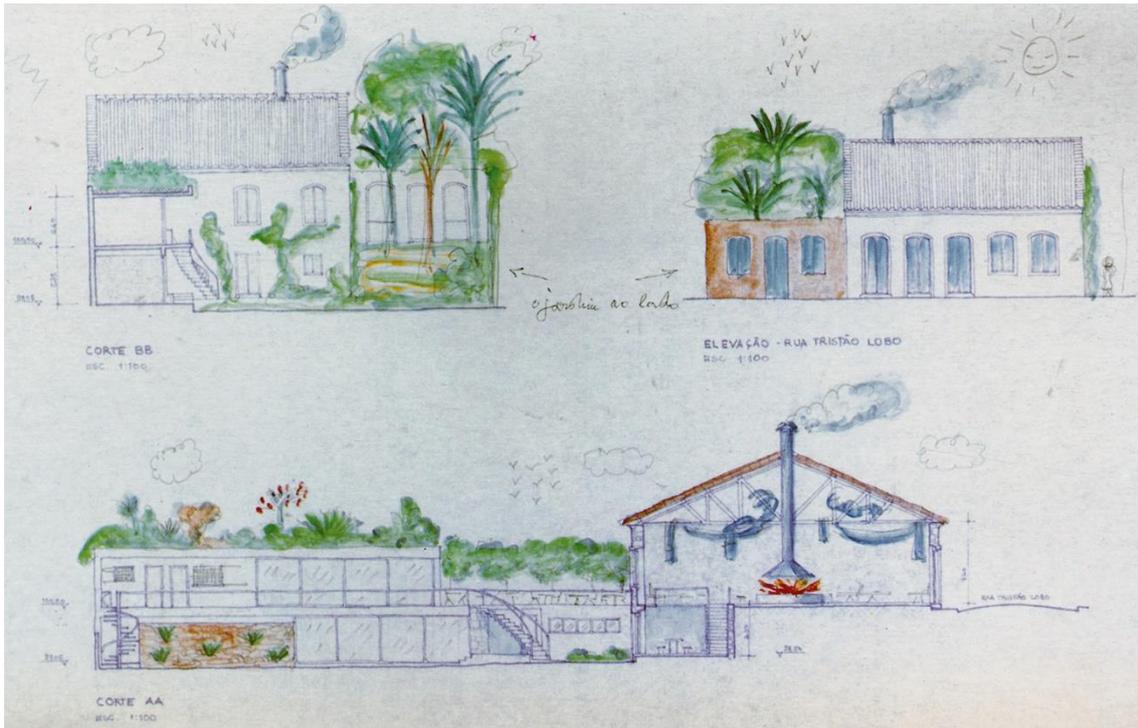


Figura 90: planos del Centro de Convivencia LBA, Lina Bo Bardi, archivo Instituto Bardi

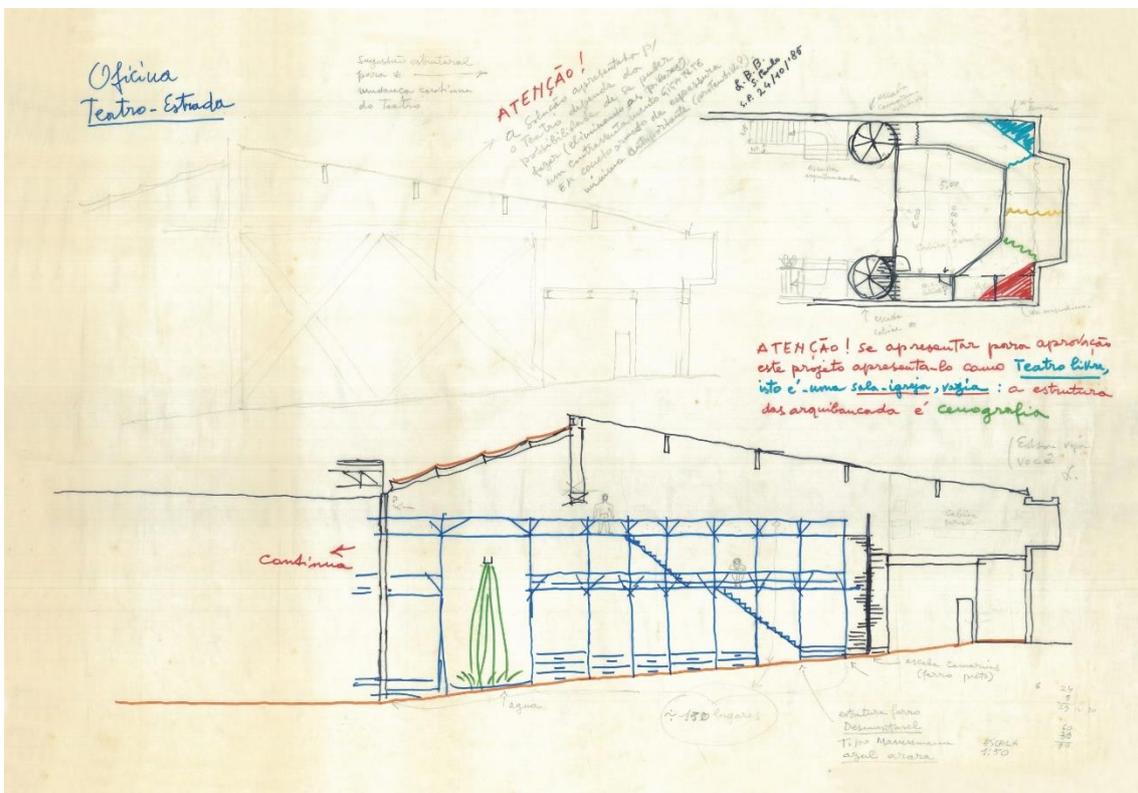


Figura 91: estudios de Lina Bo Bardi para el Teatro Oficina, archivo Instituto Bardi

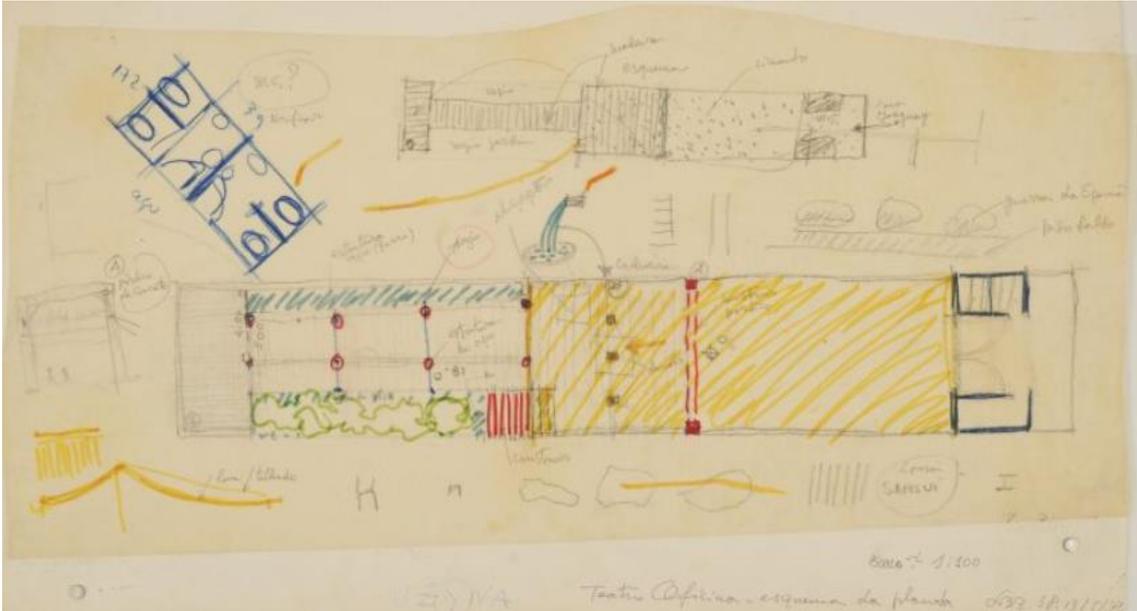


Figura 92: planta del Teatro Oficina, Lina Bo Bardi, 1984, archivo Instituto Bardi

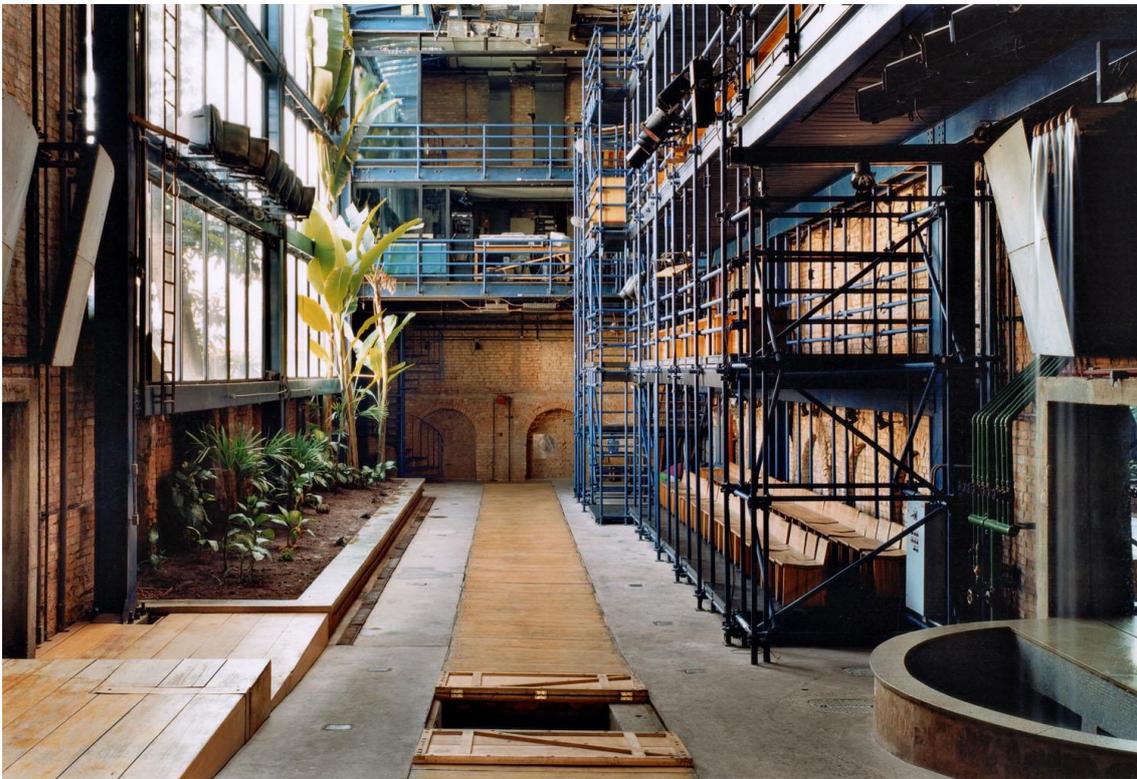


Figura 93: interior del Teatro Oficina, Nelson Kon



Figura 94: espectáculo en el interior del Teatro Oficina, Nelson Kon



Figura 95: vista aérea del Palácio das Indústrias, Nelson Kon

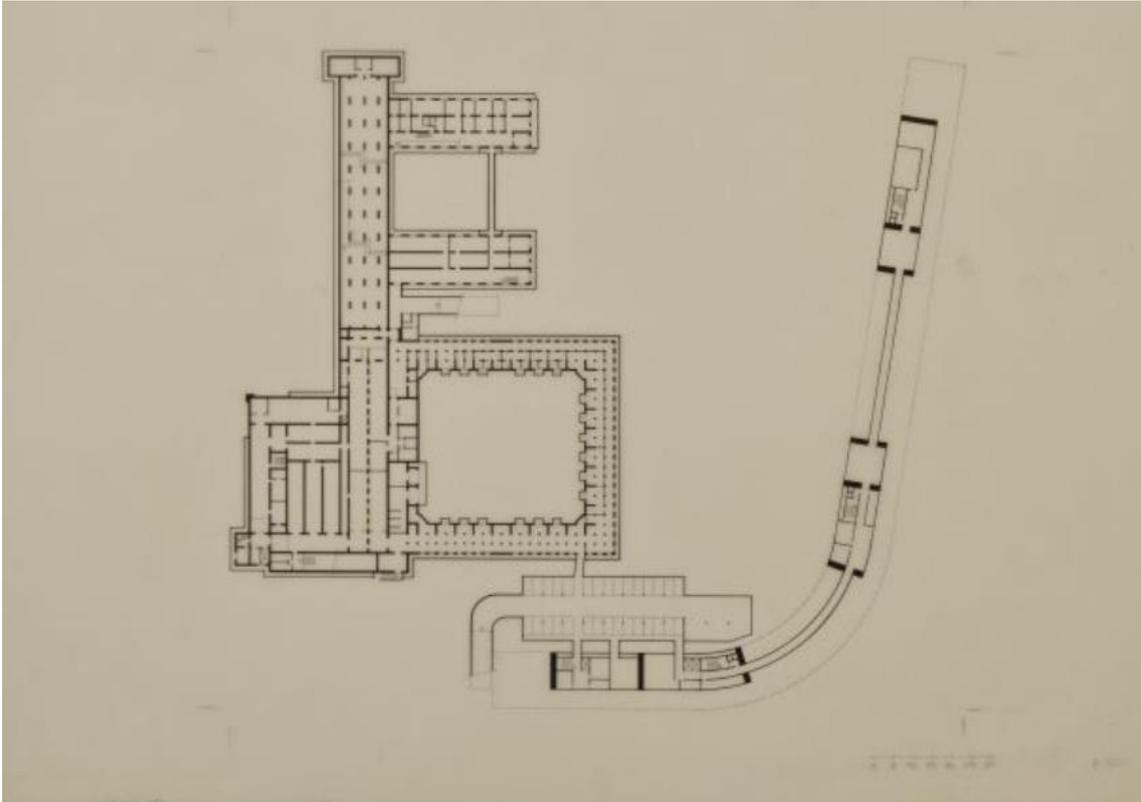


Figura 96: planta del proyecto para la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, archivo Instituto Bardi



Figura 97: alzado del Palácio das Indústrias, archivo Instituto Bardi

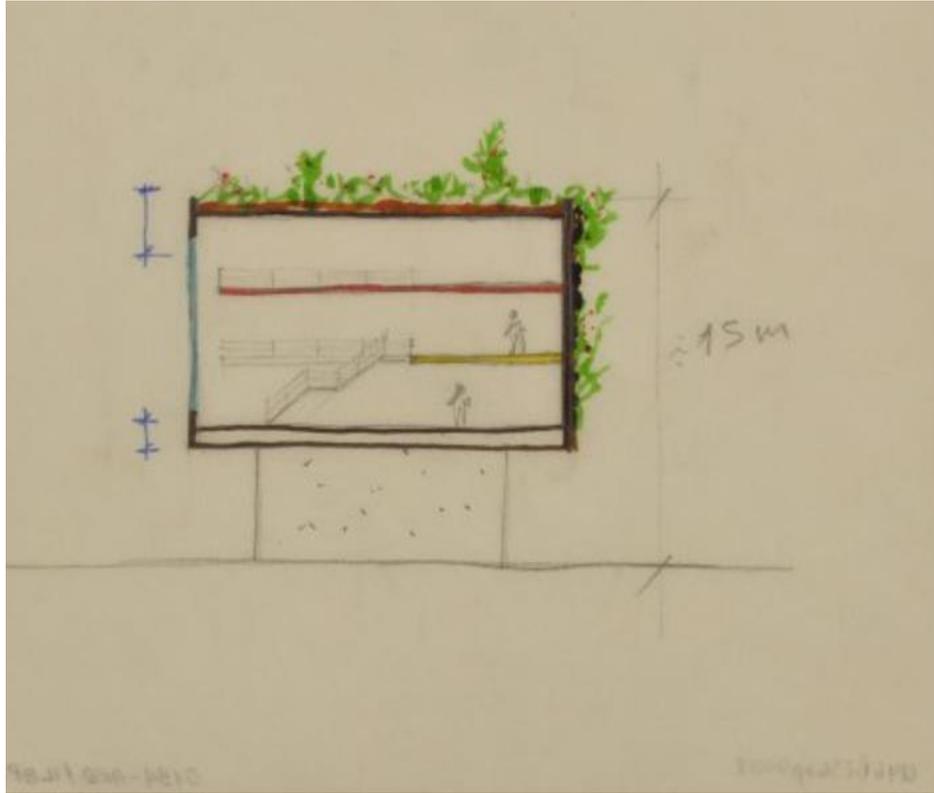


Figura 98: corte del nuevo edificio de la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, archivo Instituto Bardi



Figura 99: croquis del jardín vertical para el nuevo edificio de la nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, archivo Instituto Bardi

8. BIBLIOGRAFÍA

- Andreoli, Elisabetta, y Adrian Forty. 2004. *Brazil's modern architecture*. London: Phaidon.
- Antliff, Mark. 2002. "Fascism, Modernism, and Modernity". *The Art Bulletin* 84, no. 1: 148-169.
- Bardi, Lina Bo, y Marcelo Carvalho Ferraz. 1994. *Lina Bo Bardi*. Milano: Charta.
- Bardi, Lina Bo, y Olivia de Oliveira. 2014. *Lina Bo Bardi: Obra construída = built work*. São Paulo: Gustavo Gili.
- Bardi, Lina Bo. 1976. "Planejamento ambiental: "desenho" no impasse." *Malasartes* 2: 4- 7.
- Benton, Tim, y Charlotte Benton. 1981. *El Estilo Internacional*. 2. Madrid: Adir.
- Benton, Tim. 1981. *El estilo internacional*. 1. Madrid: Adir.
- Bo Bardi, Lina. 1950. "O Museu de Arte de São Paulo. Função Social dos museus". *Habitat* 1.
- Bo Bardi, Lina. 1967. "Cinco anos entre os "Branços": o Museu de Arte Moderna da Bahia". *Mirante das Artes* 6.
- Da Fonseca, Sérgio César y Elmir de Almeida. 2016. "A Legião Brasileira de Assistência em São Paulo e a interiorização de políticas para a infância". *História da Educação* 20, no. 49: 123-141
- Elito, Edson. *Teatro Oficina - 1980-1984*. 1999. Lisboa: Editorial Blau.
- Frampton, Kenneth, Jorge Sainz Avia, y Joaquim Romaguera i Ramió. 2009. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 4a ed. rev. y ampl. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton, Kenneth, y Amaya Bozal. 1999. *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- Klein, Fernando. 2006. "Quimbanda y umbanda. Cultos afrobrasileños en el Río de la Plata". *Gazeta de Antropología* 22.

Perea García, Silvia. *Resistencia y progreso: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944–1964)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

Ponce de León, Mónica. *Lina Bo Bardi : Material Ideologies*. Princeton: Princeton University Press, 2022.

Sánchez Llorens, Mara, y Fermina Garrido López. 2018. *Ray Eames y Lina Bo Bardi : el viaje como laboratorio*. Madrid: Ediciones asimétricas.