

Alejandro García  
Hermida

# El papel de lo vernáculo en la arquitectura moderna

## *Cuestiones de forma, identidad y adecuación al contexto*

*Keywords: vernacular architecture, Modern Movement, Mediterraneo, tradition, modernity*

*The architectural vanguards are often understood as movements opposing tradition. Nevertheless, and in spite of part of them having been born under such a will, multiple links between tradition and modernity exist and have existed. Among them, the way successive generations of architects have valued particular vernacular traditions stands out, especially those belonging to the Mediterranean regions. These last traditions would historically become a source of references for some of those new architectural trends. From purely formal appreciations, disconnected from the cultural and functional conditioning factors which shaped them generation after generation, often a wider understanding of them was reached. From that starting point important debates would come up and they would significantly contribute to the evolution of modern architecture.*

### Introducción

A menudo se perciben las vanguardias arquitectónicas como movimientos opuestos a la tradición. En gran medida, ése fue el modo en que muchas de ellas presentaron sus programas y principios, como oposición o superación de las tradiciones vigentes, rompiendo con la cultura material del momento.

Sin embargo, y pese a esa voluntad de ruptura, existen y han existido múltiples conexiones entre tradición y modernidad, entre las que puede desatacarse el valor asignado a determinadas tradiciones vernáculas por sucesivas generaciones de arquitectos de vanguardia.

Entre estas últimas, han destacado históricamente las tradiciones mediterráneas, que se convertirían en fuente de modelos para algunas de estas nuevas arquitecturas, si bien de inicio lo fueron generalmente desde una apreciación puramente formal, desligada de los condicionantes culturales y funcionales que las habían ido configurando generación tras generación.

En todo caso, esta cuestión ha dado lugar a complejos y ricos debates que merecen ser hoy revisitados, discriminando entre las muy diversas aproximaciones que ha suscitado.

### El rechazo de la tradición por la modernidad

*Si nos colocamos contra el pasado, estamos obligados a concluir que el viejo código arquitectónico, con su masa de reglas y normativas que evolucionaron durante cuatro mil*

*años, ya no tiene ningún interés. (Le Corbusier, Hacia una nueva arquitectura, 1923)*

Este radical llamamiento de Le Corbusier a romper con la tradición conquistaría a generaciones de arquitectos. Sus famosos *cinco puntos de una nueva arquitectura*, formulados en 1926, eran al mismo tiempo cinco manifiestos contra la tradición arquitectónica. Las nuevas construcciones debían demostrar con rotundidad no necesitar tejados, muros de carga o dinteles tradicionales. La continuidad de los tradicionales procesos de imitación e innovación se presentaba como una rémora para la creación arquitectónica.

Fruto de una visión de la arquitectura cargada de determinismo histórico, aspectos como la industrialización o la tecnificación de la construcción imponían necesariamente para muchos arquitectos del momento una arquitectura nueva alejada de lo vernáculo. “El modo clásico de formas establecidas para columnas, arquivoltas y cornisas es reemplazado por un vocabulario estereotipado de columnas de acero, parapetos horizontales y ventanas en esquina, para ser usado... tanto en junglas como en glaciares”, explicaba Rudolph Schindler en “Space Architecture” (1935, 19).

Tampoco la ciudad tradicional iba a ser ya considerada una fuente de modelos para mejorar el urbanismo contemporáneo, tal como era vista en el pasado y como se refleja en la labor de los pioneros del urbanismo, como Camillo Sitte. La calle era percibida por Le Corbusier como “un residuo del paso de los siglos”, como un “órgano inoperante, ven-

---

Doctorando de la Universidad Politécnica de Madrid y Profesor de la Universidad Alfonso X el Sabio.

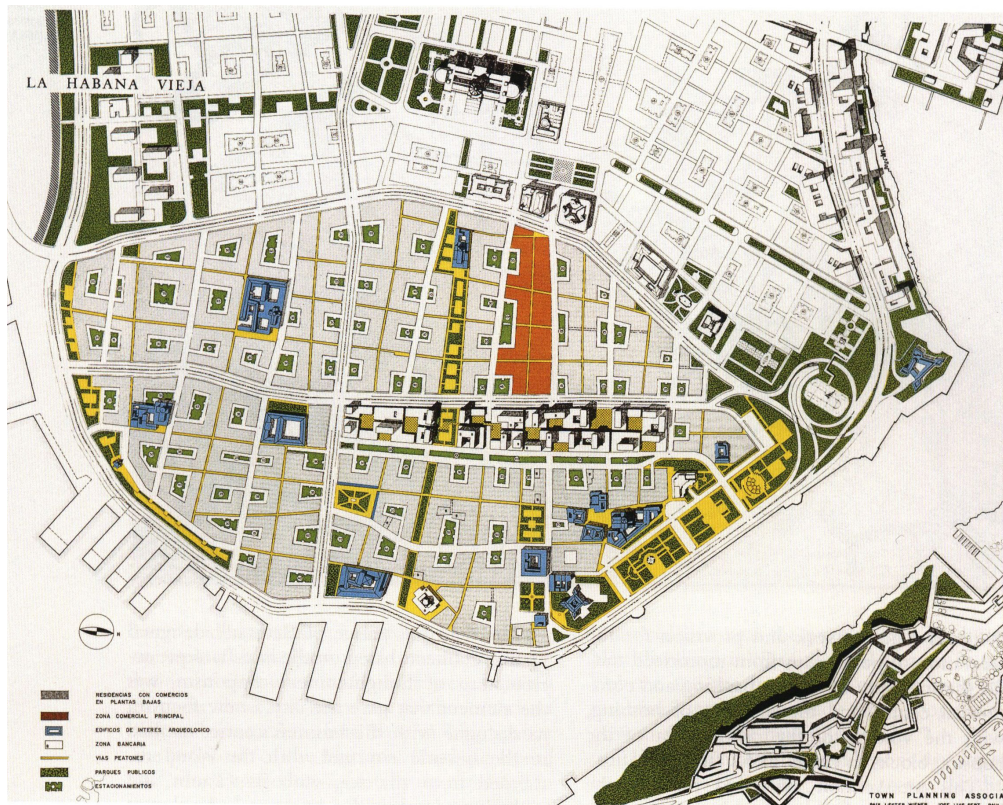


Figura 1. José Luis Sert, Propuesta para La Habana Vieja, 1956 (Rovira 2003).

cido” en el que se abigarraban miles de casas “negras” en “cacofónica relación de vecindad” (1946, 112). Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), fundados en 1928 en el Château de la Sarraz, cerca de Lausana, y celebrados con periodicidad variable hasta 1959, orientaron la visión urbana defendida por la ortodoxia moderna durante esas décadas. Sus principios fueron desde un comienzo los impulsados por Le Corbusier, quien ejerció de maestro de ceremonias de estos encuentros internacionales en sus inicios, siendo más adelante su principal discípulo español, José Luis Sert, el encargado de desempeñar este papel. No había cabida en ellos para versiones menos maquinistas de la ciudad, tales como las de Mendelsohn u Oud, que perdieron consecuentemente influencia sobre el común de la vanguardia arquitectónica. En el IV CIAM, celebrado en 1933, se discutió y acordó este modelo urbano, que sería plasmado en la *Carta de Atenas*, publicada por el propio Le Corbusier en 1943.

En la *Carta de Atenas* la arquitectura tradicional y, sobre todo, sus ejemplos de carácter más popular eran tratados como un obstáculo al progreso de la ciudad, y como un capricho el pretender conservarlos. Sólo algunos edificios, los más singulares, merecían sobrevivir a los cambios propuestos, siempre y cuando pudieran ser trasladados al lugar

más conveniente y modificados para hacerlos más funcionales. Para sus autores, asumían una grave responsabilidad quienes militaran “por la preservación de ciertos pintorescos distritos antiguos, sin importarles la pobreza, la promiscuidad y las enfermedades que estos distritos albergan”. No había salvación posible para los tejidos urbanos tradicionales: “La demolición de casas y tugurios insanos en torno a algunos monumentos de valor histórico destruirá un ambiente centenario. Esto es lamentable, pero es inevitable. La situación puede convertirse en una ventaja introduciendo áreas verdes”.

Siguiendo estos postulados, se multiplicaron en todo el mundo los proyectos para destruir y reconstruir según este nuevo código los centros históricos de numerosas ciudades. Los más reconocidos arquitectos y urbanistas nos han dejado numerosos ejemplos de esta voluntad: las sucesivas propuestas de Le Corbusier para diversos sectores del antiguo París, para Argel o incluso para Nueva York, los proyectos de Hilberseimer para Chicago, el plan para La Habana diseñado en 1956 por José Luis Sert, que planteaba arrasar la Habana Vieja, etc. (Figura 1). En los Estados Unidos, los centros históricos de numerosas ciudades fueron destruidos casi por completo, salvándose apenas algunos edificios religiosos y equipamientos públicos. Paradigmá-

Figura 2. Le Corbusier, en *A propósito del Urbanismo*, responde con este dibujo a una pregunta sobre cómo puede integrarse en los diversos paisajes su arquitectura, omitiendo en él hábilmente las arquitecturas más populares, que socavarían en mayor medida su argumento (Le Corbusier 1946).

tico de ello es el caso de ciudades como South Bend, Indiana, o Denver, Colorado, lugares donde vecinos y autoridades se esfuerzan hoy por recuperar el tejido urbano perdido, buscando revitalizar centros urbanos que fueron víctimas de demoliciones masivas y zonificaciones funcionales y quedaron prácticamente reducidos a complejos de edificios de oficinas y omnipresentes aparcamientos.

En cuanto a la identidad local, no sólo era una cuestión secundaria para buena parte de los seguidores de las más vanguardistas corrientes arquitectónicas, sino que, para la mayoría de ellos, carecía ya de sentido seguir debatiendo al respecto. La nueva fórmula forma-función excluía para muchos de ellos, salvo importantes excepciones, en su mayoría entre los llegados del expresionismo o del clasicismo moderno, cualquier contenido simbólico o cultural que tomara como base la tradición arquitectónica local, considerada ahora una rémora de un pasado ya superado.

Le Corbusier publicaba en 1946 un pequeño libro de polémico afán titulado *A propósito del Urbanismo*. Incluyó en él sus irónicas respuestas a un real o figurado entrevistador inglés que en 1944 cuestionaba a Le Corbusier sobre sus ideas para la reconstrucción de las ciudades europeas tras la guerra, con la

intención de publicar el resultado de esta entrevista en una nueva revista, *Reconstruction*, que nunca llegó a ver la luz. A la pregunta de si las viviendas prefabricadas podrían adaptarse a los muy diversos paisajes y condiciones físicas de las distintas regiones de Francia, Le Corbusier respondía que una obra de calidad siempre estaría adaptada al lugar en el que se emplazara (figura 2).

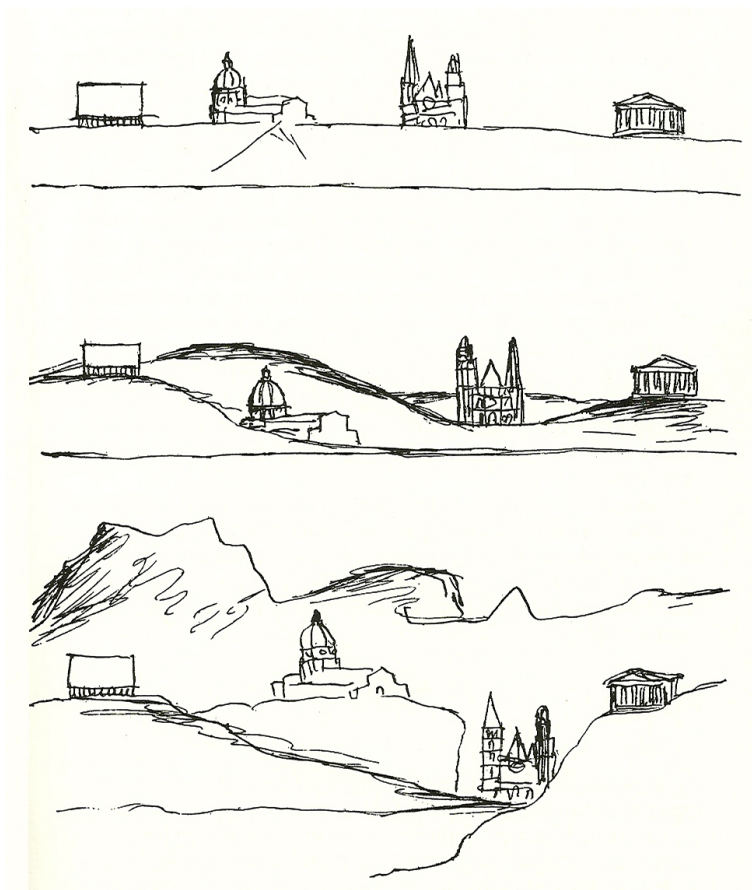
El distanciamiento entre algunas de las vanguardias, en especial las de vocación más internacionalista, y el tradicionalismo era, en muchos aspectos, rotunda.

### El recurso a lo vernáculo en la vanguardia arquitectónica

Sin embargo, lo vernáculo, y en concreto las arquitecturas más populares del Mediterráneo, iban a despertar un enorme interés en un nutrido grupo de arquitectos no menos relevantes dentro de esas mismas vanguardias. Sus formas impregnaban diseños arquitectónicos de todo el mundo, sin que se hayan analizado aún todos los aspectos de este fenómeno.

Para comprenderlo mejor, es importante señalar primero que para arquitectos como Le Corbusier de las arquitecturas del pasado iban a interesar sólo o principalmente su composición o su forma abstracta, al menos en una primera etapa, tal como se afirma en manifiestos y artículos del momento. Fueran obras monumentales o populares, su interés estaba fundamentalmente supeditado a que su forma pudiera asimilarse a composiciones de figuras geométricas “puras” u obedeciera a determinadas proporciones numéricas.

Un esclarecedor testimonio de esta forma de operar es ofrecido por el arquitecto italiano Giovanni Michelucci en su breve artículo “Fonti della moderna architettura italiana”, publicado en 1932 (460-461). Buscando defender la arquitectura del Movimiento Moderno de los ataques de quienes en Italia la consideraban una moda de origen extranjero, y en concreto alemán, contraponen fotografías de casas tradicionales de la Toscana y diseños de estilo moderno inspirados en sus formas, buscando con ello mostrar la continuidad existente entre una y otra arquitectura. Reduce en estas muestras la tradición a una composición de volúmenes de perfecta geometría, en la que materiales, elementos constructivos y demás muestras de su adaptación al lugar y al clima toscanos son suprimidos en favor de los característicos elementos de este estilo, como las cubiertas planas, los va-



FONTI DELLA MODERNA ARCHITETTURA ITALIANA

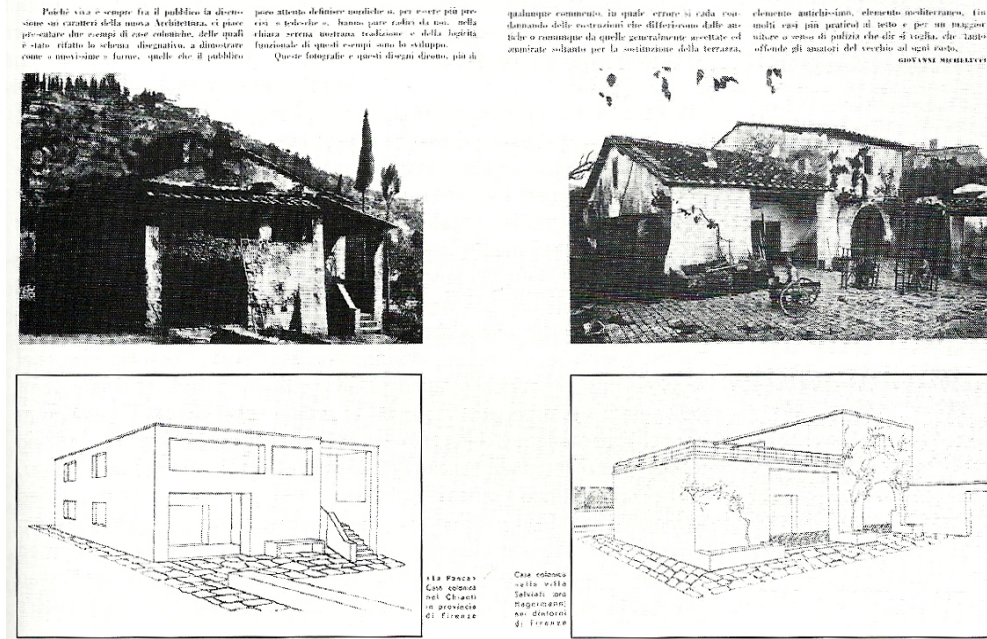


Figura 3. Giovanni Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, 1932 (Lejeune y Sabatino 2010).

nos horizontales y las barandillas tubulares. Toda manifestación de la cultura del lugar es sustituida por elementos abstractos y universales, quedando de ella únicamente un esbozo de sus principales formas que, sin embargo, constituyen el principal referente formal de cada composición (figura 3).

Al mismo tiempo, no toda la arquitectura vernácula suponía un mismo problema. Extendiéndose por diversas regiones dispuestas a orillas del Mediterráneo, existía una tradición popular que satisfacía como ninguna otra la búsqueda abstracción formal. Las arquitecturas populares tradicionales de lugares como Capri, Isquia, Procida, Ibiza o Miconos, ya apreciadas en el pasado por reverenciados arquitectos como Schinkel o Hoffmann (figura 4), respondían de forma bastante ajustada a los patrones fijados por la modernidad arquitectónica en Centroeuropa: volúmenes prismáticos, superficies encajadas, escasa decoración, cubiertas planas... Pronto el papel de estas arquitecturas tradicionales como inspiradoras de buena parte de los rasgos característicos de este nuevo estilo arquitectónico sería analizado y reivindicado por sus propios impulsores.

Fernando García Mercadal, que asistió al primer CIAM y fue cofundador en 1930 del GATEPAC, destacó por sus tempranos estudios de la arquitectura popular española. Haciendo uso de sus propias palabras, puede afirmarse que “algunas de las características de esta arquitectura mediterránea como la simplicidad de formas, la ausencia de decoración, su *cubismo*, la intervención del color,

su cubierta en terraza... coinciden en absoluto con las de la arquitectura más avanzada, más en boga hoy en todas las naciones de Europa, en Francia, Alemania, Dinamarca, Checoslovaquia, Austria, etc... y sería curioso también investigar sobre la posible influencia de estas construcciones mediterráneas sobre los iniciadores de esta tendencia” (1984, 16). Esos rasgos formales, al igual que la supuesta determinación de su forma por aspectos puramente funcionales, son los valores de esta tradición popular que van destacar de forma recurrente en sus escritos los seguidores de esta corriente, refiriéndose a ella con frecuencia, además de como “arquitectura popular”, como “arquitectura espontánea”, “arquitectura natural”, “arquitectura primitiva” o “arquitectura sin estilo” (figuras 5 y 6).

Figura 4. Karl Friedrich Schinkel, *Casa de campo en Capri*, 1804 (Lejeune y Sabatino 2010).

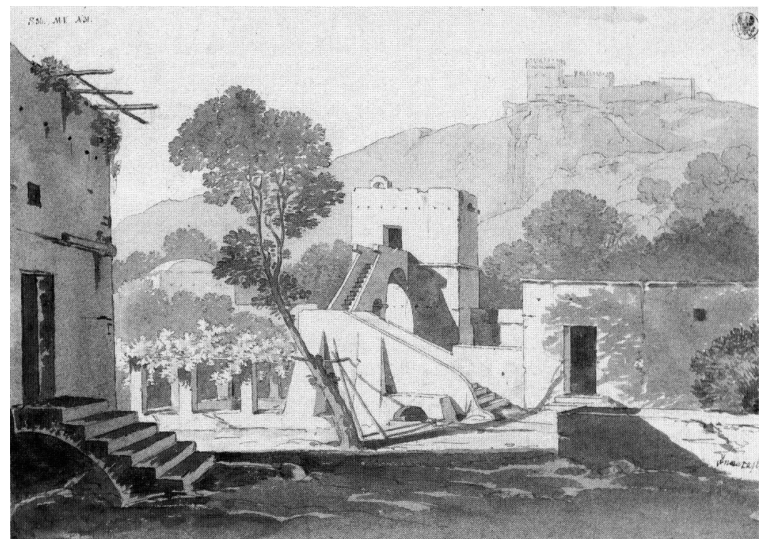
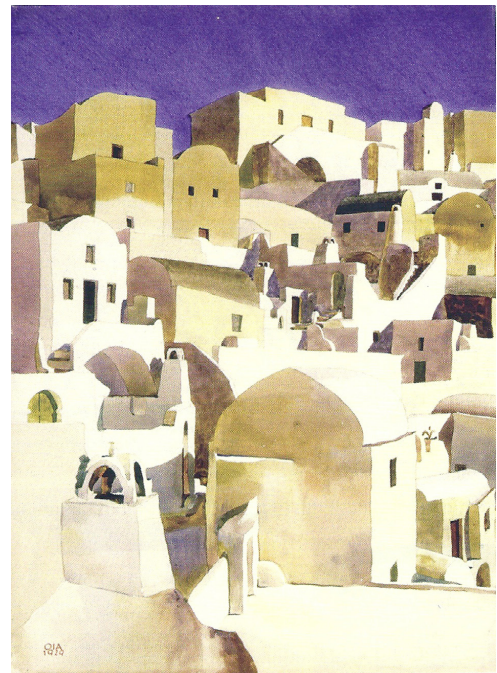


Figura 5. Fernando García Mercadal, Boscoreale, 1925 (García Mercadal 1984).



Figura 6. Bernard Rudofsky, Oia, Santorini, 1929. Fuente: www.beaudouin-architectes.fr (visitado el 5 de marzo de 2018).



Los adjetivos “natural”, “sin estilo”, “espontánea”, etc. se utilizaban así en contraposición con la arquitectura que se practicaba de forma mayoritaria en su tiempo, denostada por buena parte de estos mismos autores como artificiosa e impostada.

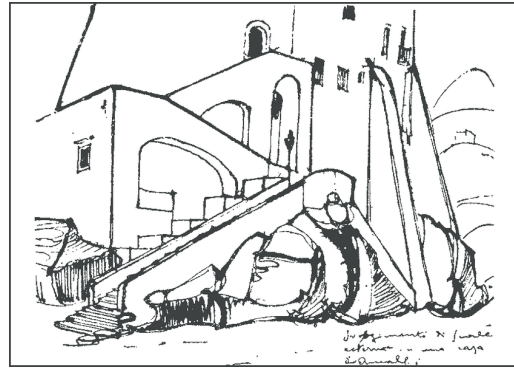
En todo caso, en esta misma línea, es quizá “Arquitectura sin arquitectos” la denominación que mayor repercusión ha tenido en el campo arquitectónico. Entre los primeros en hacer uso de esta última denominación parecen haber estado José Luis Sert, en un artículo significativamente titulado “Arquitectura sense ‘estil’ i sense arquitecte”, y Raoul Hausmann, en otro de nombre “Eivissa i l’arquitectura sense arquitecte”, respectivamente publicados en 1934 y 1936 en la revista ca-

talana *D’Ací i d’Allà* (figura 7). Sin embargo, quien definitivamente popularizó este término fue otro de los grandes apologistas y admiradores de la arquitectura vernácula mediterránea ya desde la misma década de los 30, Bernard Rudofsky. El interés de Rudofsky por este tema se manifiesta tempranamente en su tesis doctoral, que defendió en 1931, y que centró su atención en la construcción popular tradicional de las islas Cícladas. Décadas más tarde, tras diversas publicaciones y múltiples viajes, en especial por el Mediterráneo, sería su exposición *Architecture without Architects*, inaugurada en 1964 en el MOMA de Nueva York, la que consagró el uso de esta denominación. La exposición viajó después por ochenta y cuatro localizaciones diferentes durante doce años y su famoso catálogo, publicado en el mismo año, se tradujo a siete idiomas, incluido el castellano, vendiéndose más de cien mil copias del mismo sólo en los Estados Unidos (Guarnieri 2010, 246).

La recurrente búsqueda de la pureza de lo primitivo se alzó como uno de los ideales artísticos del momento. Lo original, lo espontáneo se contraponía a una cultura, la “europea” de su tiempo, que con frecuencia denostaban. El propio Le Corbusier no iba a interesarse por lo vernáculo de las regiones que le rodeaban, ni siquiera por la arquitectura de la Bretaña rural que tanto admiraban los regionalistas franceses del momento, sino que su atención iba a concentrarse sólo en aquellas arquitecturas de mayor “pureza” formal y compositiva (Passanti 2005, 145-147).

Figura 7. Raoul Hausmann, Can Mariano Rafel en Sant Agustí, Ibiza (Midant 1990).





Artistas de vanguardia como Man Ray, Tristan Tzara o Raoul Hausmann iban a peregrinar a Ibiza en busca de ese primitivismo, de esa espontánea naturalidad (figura 8). Así, un artista dadaísta como Hausmann, que en 1921 proclamaba que el “hombre nuevo necesita un lenguaje nuevo sin huella alguna del pasado” y que “este lenguaje se convertirá en el lenguaje de las masas, no del individuo, en el lazo fuerte de una comunidad”, estaba doce años después en la apartada isla de Ibiza estudiando con entusiasmo su arquitectura tradicional y publicando artículos como “Ibiza et la maison méditerranéenne” (1935) o el ya citado “Eivissa i l’arquitectura sense arquitecte” (1936). Su interés por la sociedad de masas había desaparecido y sus estudios sobre el hábitat y las tradiciones ibicencas adquirieron una profundidad inusual por entonces en los trabajos de los vanguardistas admiradores de estas formas populares (Michaud 1990, 11-23).

El propio autor del *Manifiesto* del Futurismo en 1909, Filippo Tommaso Marinetti, en el que cantaba “al vibrante fervor nocturno de los arsenales y de las obras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas colgadas de las nubes por los contorsionados hilos de sus humaredas; a los puentes que como gimnastas gigantes salvan los ríos, brillando al sol como un centelleo de cuchillos; a los barcos de vapor aventureros que olfatean el horizonte; a las locomotoras de ancho pecho que piafan sobre los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos; y al planear de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera, y parece aplaudir como una multitud entusiasta”, dedicaba a la arquitectura mediterránea, admirado por su vigoroso primitivismo, su “Elogio di Capri” en 1928. Años antes, había seguido ya el mismo camino Virgilio Marchi, uno de los arquitectos más vinculados al

Futurismo, publicando en 1922 el artículo “Primitivismi capresi” (figura 9).

Bernard Rudofsky iba a habitar y trabajar durante años en lugares como Procida o Capri. El arquitecto griego Dimitris Pikionis organizaba excursiones tanto por la Grecia continental como por las islas del Egeo para documentar y analizar sus más “primitivas” arquitecturas (figura 10), que difundió a través de publicaciones y exposiciones, siendo en 1930 uno de los fundadores de la Asociación para el Estudio del Arte Popular Griego (Syllogos Elliniki Laiki Techni). Luigi Figini, miembro tanto del Gruppo 7 como posteriormente del MIAR (Movimento Italiano per

Figura 8. Raoul Hausmann, Casa cerca de Santa Eulàlia, Ibiza (Midant 1990).

Figura 9. Virgilio Marchi, Hotel Luna en Amalfi (Marchi 1922).

Figura 10. Dimitris Pikionis, Casa Rodakis, Egina, 1934 (Theocharopoulou 2010).

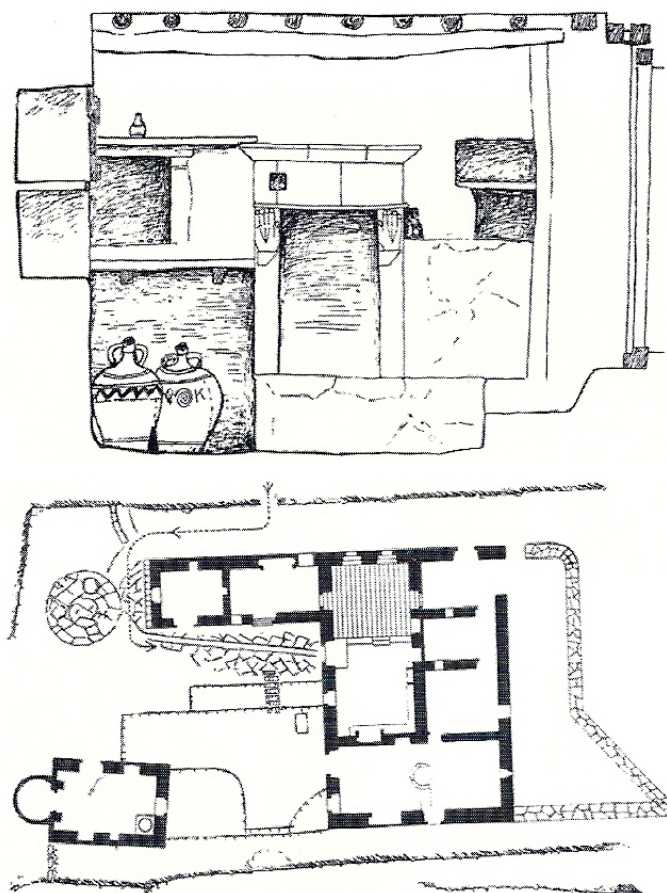




Figura 11. Fernando García Mercadal, Positano, 1924 (García Mercadal 1984).

Figura 12. José Luis Sert, Conjunto de Can Pep Simó, Cap Martinet, Santa Eulàlia, Ibiza, 1963-71 (Rovira 2003).

Figura 13. Bernard Rudofsky y Gio Ponti, Habitación de la Pared Negra, Hotel San Michele, Anacapri, c. 1938, no construido (Guarneri 2010).

l'Architettura Razionale), visitó lugares como Isquia o Ibiza para estudiar sus arquitectura populares, publicando sus hallazgos como "Architettura naturale ad Ischia" (1949) y "Architettura naturale a Ibiza" (1950). García Mercadal iba a viajar por la costa italiana, visitando lugares como Boscoreale, Positano, Capri, Caprile..., y publicando artículos sobre la arquitectura del Mediterráneo (figura 11). Sus dibujos de la arquitectura de estos lugares fueron más adelante dados a conocer por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura por medio de una exposición y de la publicación del catálogo de la misma: *La casa mediterránea* (1984). Los arquitectos catalanes agrupados en el GATCPAC, formado en Barcelona en 1929, mostraron sin ambages su admiración por la arquitectura vernácula mediterránea a la par que un paradójico activismo maqui-

nista y antitradicional, a través de la revista AC (Documentos de Actividad Contemporánea - Documents d'Activitat Contemporània), que, dirigida por Josep Torres Clavé, se publicó entre 1931 y 1937.

### El debate en torno a la modernidad de la arquitectura vernácula mediterránea

El primitivismo mediterráneo se había convertido así en un ingrediente fundamental del lenguaje del Movimiento Moderno. Otras tradiciones arquitectónicas, sin embargo, carentes de propiedades estéticas semejantes a las que en él encontraba, gozaron por ello de escasa atención o fueron censuradas por ello por parte de la modernidad arquitectónica.

Como muestra de esta preferencia, José Luis Sert, en su artículo "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna" (1935) afirmaba que, aunque técnicamente la arquitectura moderna tenía sus raíces en las naciones del norte, espiritualmente es "el estilo del Mediterráneo lo que influye en la nueva arquitectura".

Y ese carácter mediterráneo iba a presentarse con frecuencia, además, como una alternativa frente al "funcionalismo puro de la máquina de habitar" (Pizza 1997, 217), cuyo extremismo llegó a ser calificado de "absurdo" por parte de la vanguardia arquitectónica, incluso por el propio Sert (1934). Se materializaba así un cisma en la arquitectura moderna que enfrentaría a los defensores del lenguaje de la técnica y a los amantes de la sencillez y pureza formal de la arquitectura vernácula mediterránea (figuras 12 y 13).

Bernard Rudofsky, en una conferencia impartida en Minneapolis en 1981, recogida por Andrea Bocco Guarneri en su artículo "Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular", relataba de forma particularmente cruda esta división, que fue plan-

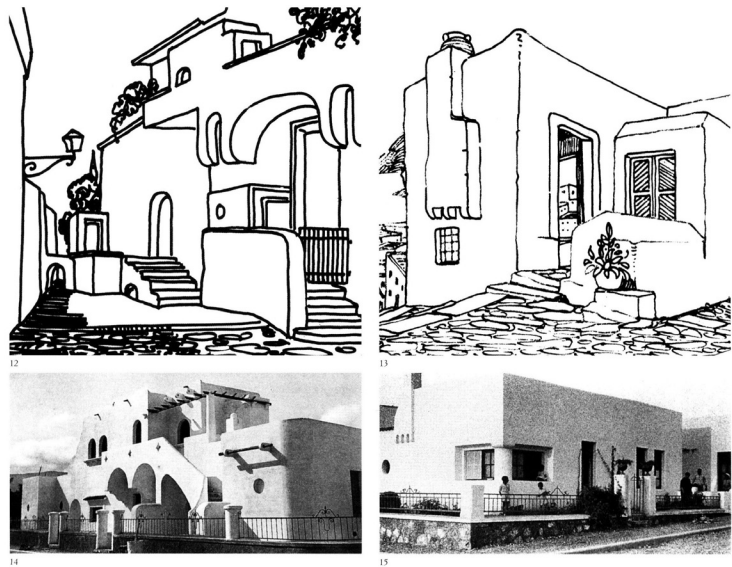


tada pronto oponiendo no sólo los términos maquinismo y primitivismo, sino también asociándolos respectivamente a culturas nórdicas y meridionales (2010, 47):

*Los profetas y pioneros de la arquitectura moderna, cuyas doctrinas no fueron cuestionadas durante años, eran casi invariablemente hombres de mentalidad provinciana, apenas viajados, y reacios a aventurarse más allá del tablero de dibujo. Su principal objetivo era homogeneizar el mundo de la arquitectura imponiendo sobre él un insípido “Estilo Internacional”. Enamorados de la mecanización, adictos al despilfarro, consideraban aquellas naciones que dependían principalmente de la energía del sol, el viento y el agua desesperadamente primitivas... Un verano, la curiosidad me llevó a Weimar donde acababa de inaugurarse la primera exposición de la Bauhaus. Ésta motivó mi primera premonición del viento enfermizo que iba a soplar sobre el campo de la arquitectura. Weimar, y más adelante Dessau, me pareció que tenían todo el encanto de un reformatorio para jóvenes.*

*Como un auténtico contraste, los tempranos escritos de Le Corbusier fueron una revelación para mí. La elegancia latina de sus razonamientos, su sofisticación nativa, hacía el ponderado pronunciamiento de sus colegas teutones parecer aburrido. Además, como pintor y escultor que era, admiraba enormemente las libremente modeladas casas de los pueblos de las islas griegas y del norte de África.*

El propio Sigfried Giedion, quien fue uno de los promotores de los CIAM y defendió hasta el final de su carrera la inevitabilidad de la modernidad arquitectónica como consecuencia de la mecanización y de la aparición de nuevas técnicas y materiales de construcción, iría más allá. Describía desilusionado pocos años después del final de la Segunda Guerra Mundial, en 1948, como conclusión para su libro *Mechanization takes command, a contribution to anonymous history*, cómo la búsqueda de la mecanización y la productividad habían dejado de ser medios para convertirse en fines en sí mismos. Para Giedion, “la esperanza se había convertido en amenaza”. Terminaba por ello rompiendo una lanza en favor del Humanismo, defendiendo una “evolución alejada de concepciones meramente materialistas y mecanicistas que debe empezar desde una nueva mirada hacia la naturaleza de la materia y de los organismos” y la reorganización del “mundo considerado en su totalidad, permitiendo al mismo tiempo a



cada región desarrollar sus particulares lenguaje, hábitos y costumbres” (1955, 714-723).

En todo caso, entre esos lenguajes de inspiración vernácula, el recurso a la mediterraneidad mantendría su predominio al menos hasta la crisis de los CIAM e impregnaría una significativa parte de la arquitectura diseñada hasta hoy en día. Esta tendencia iba a calar especialmente entre las agrupaciones de arquitectos vanguardistas de naciones situadas en el entorno de este mar, como Italia, Francia, Grecia o España (figura 14).

En los citados países ese carácter mediterráneo sería intensamente reivindicado, además de por la obvia afinidad cultural, como defensa ante los ataques de los arquitectos que consideraban la arquitectura del Movimiento Moderno una moda extranjera, nórdica o germánica, atendiendo a la cuna de esta corriente arquitectónica. En Italia se extendería de forma particular esta instrumentación de la mediterraneidad de las formas de la modernidad arquitectónica, adquiriendo en ocasiones tintes nacionalistas. Numerosos arquitectos de la vanguardia italiana pugaban así con los defensores del clasicismo como paradigma de la latinidad, quienes iban ganando ascendencia sobre la arquitectura oficial del régimen fascista. Quizás con el mismo fin, tratando de contener dicha deriva hacia el clasicismo moderno, el propio Le Corbusier enviaba al Duce una copia dedicada de su *Oeuvre complète* en 1934 (Gravagnoulo 2010, 35). En la segunda Exposición del grupo MIAR se buscó enfatizar precisamente la mayor latinidad de esta arquitectura por su carácter mediterráneo frente al clasicismo de otros arquitectos italianos contemporáneos, como Gustavo Giovannoni, Armando Brasini,

Figura 14. Mario Paolini, Dibujos de la isla de Coo, en el Dodecaneso, y nuevos edificios realizados allí, 1934-1936. Fuente: Marconi, Paolo. 2005. *Il recupero della bellezza*. Milán: Skira.

Figura 15. Pier Maria Bardi, *Tavola degli orrori*, 1931. Fuente: [www.architetti.sanbeniculturali.it](http://www.architetti.sanbeniculturali.it) (visitado el 5 de marzo de 2018).

Cesare Bazzani, o Marcello Piacentini, cuyas obras fueron ridiculizadas ante Mussolini incluyéndolas en el famoso fotomontaje *Tavola degli orrori*, presentado en esta exposición (figura 15). De hecho, la tensión generada tras este enfrentamiento provocaría finalmente la disolución del MIAR.

Figura 16. Luigi Cosenza y Bernard Rudofsky, *Villa Campanella*, Positano, c. 1936. Fotomontaje de proyecto no construido. Fuente: [www.beaudouin-architectes.fr](http://www.beaudouin-architectes.fr) (visitado el 5 de marzo de 2018).

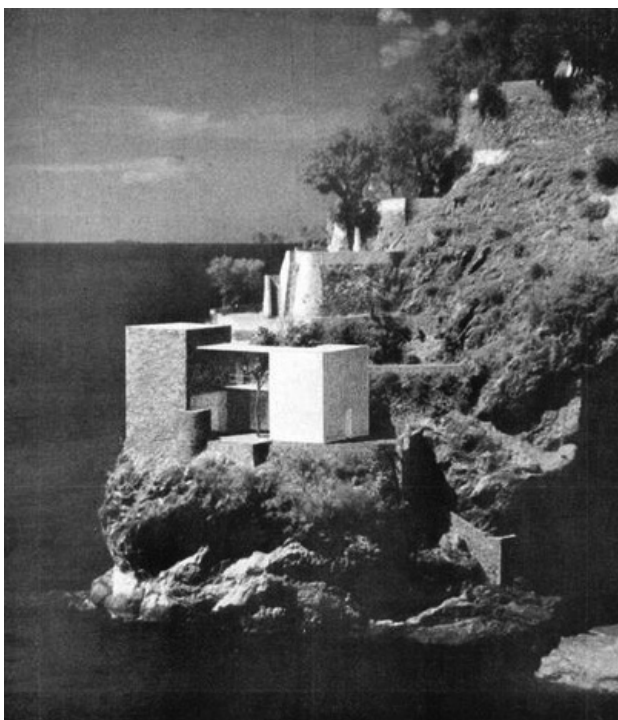
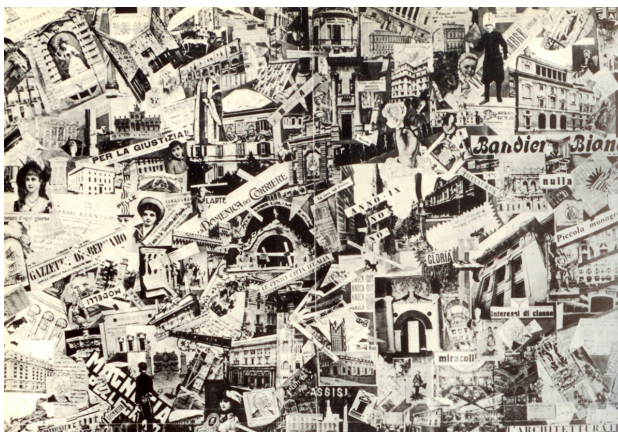
Una interesante referencia sobre la defensa de la italianidad de las formas de la modernidad en base a su carácter mediterráneo es el artículo de Michelangelo Sabatino “The Politics of Mediterranean in Italian Modernist Architecture”, recogido en 2010 en el libro *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, editado por él mismo junto a Jean-François Lejeune y enteramente dedicado al análisis de este aspecto de la modernidad arquitectónica. Recopila en este artículo ilustradoras declaraciones sobre este tema realizadas por

los arquitectos de la vanguardia italiana en los años 30 del siglo pasado. La fervorosa adopción de la “mediterraneità” por parte de arquitectos como Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini o Adalberto Libera lleva a Sabatino a referirse a este grupo como “Mediterranean modernists” (2010, 46).

En 1933 un nutrido grupo de arquitectos italianos del momento (Piero Bottoni, Mario Cereghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico A. Griffini, Piero Lingeri, Gino Pollini, Gian Luigi Banfi, Lodovico B. Di Belgioioso, Enrico Peressutti y Ernesto N. Rogers) firmaron un manifiesto publicado en el primer número de la revista *Quadrante* bajo el título “Un programma d’architettura” en el que afirmaban que veían el clasicismo y la “mediterraneità” como antagonistas al “nordismo, el barroquismo y la arbitrariedad romántica de una parte de la nueva arquitectura europea”. En el número 21 de la misma revista, publicado en 1935, Enrico Peressutti, miembro del estudio BBPR, en un artículo titulado “Architettura mediterranea” hablaba de ésta como “un patrimonio, que, redescubierto por Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, se ha camuflado como una novedad de origen nórdico, como una innovación del siglo XX. Y muchos lo han creído. Y muchísimos han tomado este camuflaje por una verdadera novedad, por una nueva ley universal. Sin darse cuenta de que a esta novedad le faltaba la vida, le faltaba la palabra, le faltaba el canto del Mediterráneo” (40-41) (figura 16).

Paradójicamente, en Alemania la situación era la opuesta. Los arquitectos de vanguardia trataban de distanciarse de la innegable afinidad formal entre su arquitectura y las de la tradición de esos singulares lugares del Mediterráneo. Esta semejanza daba a sus detractores un sencillo argumento para denunciar su falta de atención al contexto. Así, Schultze-Naumburg comparaba una vista de la Weissenhof Siedlung con una fotografía de un pueblo costero de Miconos en su libro *Das Gesicht des deutschen Hauses* (1929), mientras otros críticos se referían a su semejanza con una población “árabe”, llegando a difundir un famoso fotomontaje donde la colonia aparece ambientada como un zoco, con camellos y vendedores de alfombras poblando sus calles.

La mediterraneidad de esta arquitectura pasaba de este modo a formar parte de los debates sobre la identidad, pasando a ser identificada con un abstracto concepto de la cuenca mediterránea, mucho más diversa y rica en tradiciones arquitectónicas de lo que



estas versiones estereotipadas de la misma querían ver en ella.

Estos estereotipos e interpretaciones reduccionistas de lo mediterráneo inquietarían pronto a quienes habían llegado más lejos en su amor por la arquitectura popular mediterránea. Tras años de estudio de la arquitectura ibicenca, Raoul Hausmann, en su artículo “Recherches sur l’origine de la maison rurale a Eivissa”, publicado en 1944 en la *Revista de Tradiciones Populares* (231-252), iba a mostrar su desdén por la interpretación simplista que del Mediterráneo hacían los jóvenes arquitectos españoles para validar la idea de una “modernidad mediterránea”, recurriendo a analogías que se reducían a una abstracción de las casas tradicionales del mediterráneo, de las que, despojadas de su sentido cultural, su relación con el medio y su funcionamiento, sólo quedaban los volúmenes cúbicos, las blancas superficies y las cubiertas planas de la arquitectura de vanguardia. Un mismo alejamiento progresivo de la ortodoxia del momento puede apreciarse en arquitectos que habían compartido algunos de sus intereses, como Dimitris Pikionis (Theocharopoulou 2010, 117-119) o Bernard Rudofsky (Guarneri 2010, 246-249), cuyas obras iban a acercarse a lo vernáculo de un modo más matizado y crítico, superando progresivamente el carácter unívoco de las referencias formales que impregnaron diseños anteriores (figura 17).

La ortodoxia moderna fue atemperándose con visiones de lo vernáculo menos sesgadas. El progresivo reconocimiento de la relevancia de los aspectos culturales en la arquitectura iba a conllevar el cuestionamiento de muchos de los dogmas que había ido fijando la vanguardia arquitectónica. Al mismo tiempo, el fracaso de algunos de estos planteamientos iba siendo asumido de forma progresiva, convirtiéndose una preocupación ya significativamente extendida durante la década de los 50 del siglo XX. La homogeneización del paisaje, ahora ya operada a nivel global, comenzaba a inquietar tanto a sus principales impulsores, como a las nuevas generaciones de arquitectos (Morrison 2007, 281-287; Mumford 2007, 289-291; Giedion 2007, 311-319). Y esa preocupante realidad conllevaba que la propia asunción de la existencia de algo identificable como un estilo de carácter internacional resultara ya inconveniente e incluso molesta para sus practicantes.

La transformación operada tanto en la obra como en el discurso de uno de los pioneros del Movimiento Moderno, Erich Men-



delsohn, al comenzar a trabajar en Palestina tras su forzoso exilio de Alemania en 1933, es buen reflejo de este proceso. Al enfrentarse a una realidad cultural tan desconocida y exótica como reverenciada, se convirtió en un activo opositor al trabajo de muchos de sus colegas, que iban poblando la Tierra Prometida de edificios de “estilo Mendelsohn”. Frente a sus seguidores, Mendelsohn reconocía que las particulares condiciones climáticas y geográficas de la región, así como la cultura desarrollada conforme a ellas, exigían respuestas completamente diversas. Recomendaba a todos estudiar en profundidad las tradiciones arquitectónicas locales antes de erigir edificio alguno. No dudó en utilizar profusamente la caliza local para sus edificios, en renunciar a los grandes ventanales en busca de protección contra el sol y refrescantes espacios en sombra, ni en incorporar incluso formas arquitectónicas tradicionales como la cúpula, muy común en la arquitectura de la zona, rompiendo así muchos de los tabúes que atenazaban a otros arquitectos del momento.

Siguiendo un curso semejante al de Mendelsohn, Bruno Taut, otro de los protagonistas de la vanguardia arquitectónica alemana de aquel tiempo, proporciona otro buen ejemplo de ello. Forzado como él a salir de Alemania en 1933, eligió Japón como primer destino, pasando allí tres años dedicados principalmente al estudio de su arquitectura y sus costumbres, y se trasladó finalmente, en 1936, a Turquía, donde desarrolló una notable actividad como arquitecto y como docente hasta su fallecimiento en 1938. Buscando difundir sus hallazgos de esos años, publicó diversos libros sobre la arquitectura y la cultura japonesas y reunió sus reflexiones en 1937 en sus *Mimari Bilgisi* (Conferencias sobre Arquitectura). En estos escritos lamentaba las consecuencias que la difusión de la idea de la casa como “máquina de habitar” había tenido a nivel global y los daños oca-

Figura 17. José Antonio Coderch y Bernard Rudofsky, Casa de Bernard Rudofsky (“La Casa”) en Frigiliana, Málaga, 1968-72. Fuente: ofhouses.tumblr.com (visitado el 5 de marzo de 2018).

sionados al paisaje y la sociedad de otras regiones por la réplica en ellas de los modelos desarrollados bajo esta premisa, la expansión de un “modernismo degenerado” e incluso la importación de sus formas “cúbicas” (Akcan 2010, 193-211).

**El papel de lo vernáculo en la crisis de la modernidad**

La generalización e internacionalización del Movimiento Moderno puso de relieve los problemas hallados por arquitectos como Mendelsohn o Taut al tener que hacer frente a contextos muy diversos. El descubrimiento y valoración de otras culturas y otras tradiciones arquitectónicas, así como de los prejuicios que la importación de modelos foráneos provocaba sobre ellas, minaba el inquebrantable dogmatismo de los años iniciales.

Así, cuando Lewis Mumford defendió en 1947 la existencia de una arquitectura moderna característica del Norte de California, el conocido como Bay Region Style, practicado por arquitectos como Bernard Maybeck, provocó una gran polémica por alejarse precisamente de ese dogmatismo. Para Mumford, esta arquitectura mostraba, entre otros méritos, haber tenido la capacidad de dar una respuesta arquitectónica moderna y al mismo tiempo acorde con el carácter local, aventajando así con ello al denominado Estilo Internacional (Mumford 2007). La reacción fue tal que el Museum of Modern Art de Nueva York, como patrocinador institucional del Movimiento Moderno en aquel momento, convocó a destacadas figuras de esta corriente arquitectónica para debatir sobre el estado de la cuestión en 1948 en un encuentro titulado “What is happening to Modern Architecture?”, en el que su director, Alfred H. Bahr, junto a

figuras como Walter Gropius, Marcel Breuer, Henry Russel Hitchcock o Sigfried Giedion, trataron de presentar este movimiento como el verdadero y legítimo depositario de las virtudes que Mumford había descubierto en la arquitectura de aquella región (Alofsin 2007).

En todo caso, la crisis del Movimiento Moderno no iba sino a agravarse en la década siguiente. Y, si bien sus fundamentos fueron muy amplios, el papel en ella de la voluntad de recuperar aspectos culturales o simbólicos que venían siendo excluidos del diseño arquitectónico fue notable, y dentro de ésta, se encontraba también la reivindicación del uso de referencias formales o materiales a lo vernáculo, que sólo habían tenido cabida en algunas de las vanguardias arquitectónicas precedentes y que se extenderían progresivamente más allá de lo mediterráneo.

El interés del influyente arquitecto norteamericano Louis I. Kahn por la arquitectura clásica y vernácula del Mediterráneo quedó reflejado en los múltiples dibujos que realizó durante su estancia en la American Academy de Roma, así como en la utilización en su trabajo posterior de referencias hasta entonces prácticamente vedadas para la ortodoxia moderna (figura 18). En 1951 se exponía en la IX Trienal de Milán la *Mostra di architettura spontanea*, a cargo de Giancarlo de Carlo, Enzo Cerutti y Giuseppe Samonà, en la que se defendía el valor de actualidad del urbanismo denso de los núcleos tradicionales. Años más tarde, el primero de ellos no dudaría en tratar de integrar en su vanguardista arquitectura algunos rasgos propios de la tradición local de Urbino, y recurrirían también a la tradición, con menos complejos, Ludovico Quaroni y Mario Ridolfi en su Quartiere Tiburtino (1950-1954). Entre 1952 y 1954 se erigía cerca de Matera el nuevo barrio de La Martella, un conjunto de cierta inspiración vernácula diseñado por un equipo de arquitectos coordinado por el primero de ellos junto a Federico Gorio.

En el noveno CIAM, celebrado en Aix-en-Provence en 1953, se invitó a participar a jóvenes arquitectos que se encontraban trabajando en Marruecos y Argelia, entre los que estaban Pierre Mas, Michel Écochard, Georges Candilis, Roland Simounet y Michel Emery. Su exposición se tornó en una reivindicación de la mayor humanidad y mejor conexión con las necesidades reales de la gente del urbanismo de las barriadas populares de chabolas que crecían sin control en torno a ciudades como Argel o Casablanca, causando el desconcierto de algunos de los viejos maes-

Figura 18. Ludovico Quaroni, Federico Gorio y colaboradores. La Martella, Matera, Italia, 1952-1954. Fuente: www.doyoucity.com (visitado el 5 de julio de 2019).



tros allí presentes. Estos asentamientos, pese a su pobreza e insalubridad, eran vistos por los arquitectos más jóvenes como una muestra de urbanismo moderno en el que lo actual no suponía necesariamente la desaparición de lo tradicional.

Esta situación iba a acentuarse conforme avanzaba la década. Ese mismo año de 1953, Aldo van Eyck publicaba en la revista holandesa *Forum* el artículo “Bouwen in de Zuidelijke Oasen” (“Construyendo en los Oasis del Sur”), en el que mostraba material recogido en sus viajes por los oasis del Sahara entre 1951 y 1952. El descubrimiento y la admiración por otras tradiciones provocaba de nuevo una renovación en la carrera de un arquitecto, que valoraba en ellas no sólo su adaptabilidad y continua evolución, sino también la permanencia de todo aquello que siguiera gozando de validez. El propio Van Eyck iba a reconocer más adelante la importancia de lo simbólico en la arquitectura a través de su viaje a Mali en busca la arquitectura Dogón (figura 19). Poco después, la iglesia de Notre Dame du Haut diseñada por Le Corbusier para Ronchamp (1953-1955) se convertía para parte de la modernidad arquitectónica de la época en un icono del triunfo del primitivismo de carácter vernáculo sobre el maquinismo y la estandarización internacionalista. En 1957, Sibyl Moholy-Nagy publicaba *Native Genius in Anonymous Architecture*, donde afirmaba que “necesidades artificiales, ensalzadas por la publicidad, han oscurecido el hecho de que no hay progreso en la arquitectura, sólo progreso en el equipamiento mecánico” (20) y que cualquier propuesta de “casa del mañana” que se basara en su prefabricación industrial fracasaría, al ser un hecho probado que cualquier ciudadano preferiría incluso una ilusión de mala calidad que asemejara ser fruto de un diseño personalizado a un edificio de aspecto prefabricado, lo que polémicamente ilustraba con una fotografía de un prototipo de la Dymaxion House de Buckminster Fuller (40-41). Y el arquitecto inglés James Stirling manifestaba en ese mismo año tener un mayor interés por “la arquitectura anónima de Italia” que por sus monumentos renacentistas o por sus obras modernas (2007, 327).

La rigidez de los principios arquitectónicos y urbanísticos que los CIAM parecían haber fijado hasta entonces impedía a éstos absorber estas divergencias. Le Corbusier dejaría oficialmente estas reuniones tras el desencuentro evidenciado en Aix-en-Provence y que se disolverían pocos años después



mientras Van Eyck lamentaba en ellas que los arquitectos de vanguardia hubieran estado atendiendo “continuamente a lo que es diferente en nuestro tiempo hasta tal punto que se ha perdido contacto con lo que no es diferente, con lo que es siempre esencialmente lo mismo” (Avermaete 2010, 258), en una clara reivindicación de lo vernáculo y lo tradicional como fuente para la arquitectura de su tiempo.

Por estas fechas llegaban también los primeros reconocimientos internacionales al trabajo del arquitecto egipcio Hassan Fathy en la recuperación, revitalización y actualización de las tradiciones constructivas, arquitectónicas y urbanísticas. A finales de los años 30, Fathy, consternado por el proceso de desnaturalización que venía sufriendo el paisaje urbano de su país y por el desinterés de sus colegas por los saberes atesorados por un empobrecido pero aún existente artesanado, encontró en las tradiciones locales una alternativa para tratar de detener esta progresiva degradación (figura 20). Su trabajo fue publicado con gran éxito en el Reino Unido en 1947, traducándose después a diversas lenguas, pero sería tras el final de la etapa de expansión de la modernidad arquitectónica cuando se convertiría en un referente internacional de primer orden, multiplicándose sus seguidores.

La ya citada exposición *Architecture without Architects* iba a subrayar el definitivo cambio de rumbo en los intereses de los arquitectos de vanguardia de la época. La arquitectura tradicional ya no era vista como una fuente de formas, espacios y composiciones sugerentes, sino como el fruto de siglos de acumulación de conocimiento sobre el cómo habitar en distintos lugares y como deposi-

Figura 19. Louis I. Kahn, Atrani desde Torre Saracena, Costa Amalfitana, Italia, 1929. Fuente: [www.artsy.net](http://www.artsy.net) (visitado el 5 de marzo de 2018).

Figura 20. Hassan Fathy, Planos y alzados de viviendas para Nueva Gourna, Egipto, 1946. Fuente: Hamid, Ahmad. 2010. *Hassan Fathy and Continuity in Islamic Arts and Architecture. The Birth of a New Modern*. El Cairo y Nueva York: The American University in Cairo Press.

taria de un importante patrimonio cultural. La progresiva asunción del carácter finito de los recursos naturales y de la fragilidad del equilibrio ecológico del planeta iba a impulsar también poco después su reivindicación.

Lo vernáculo había contribuido a configurar el lenguaje de parte de la modernidad, se había situado en el foco de muchos de sus críticos y defensores, se había utilizado tanto de forma superficial o formalista como de maneras más críticas y matizadas y, finalmente, había ayudado a precipitar una reformulación de algunos de sus principios rectores.

### Bibliografía

AKCAN, Esra. 2010. Bruno Taut's translations out of Germany. Towards a cosmopolitan ethics in architecture. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 193-211. Abingdon: Routledge.

ALOF SIN, Anthony. [1980] 2007. Constructive Regionalism. *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity and tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 369-373. Nueva York: Princeton Architectural Press.

AVERMAETE, Tom. 2010. CIAM, Team X and the Rediscovery of African Settlements. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 251-264. Abingdon: Routledge.

CANIZARO, Vincent B., ed. 2007. *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity and tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

FIGINI, Luigi. 1949. Architettura naturale ad Ischia. *Comunità*, 3, 36-39.

FIGINI, Luigi. 1950. Architettura naturale a Ibiza. *Comunità*, 8, 40-43.

FISAC, Miguel. 1952. *La arquitectura popular española y su valor ante la arquitectura del futuro*. Madrid: Ateneo.

FISAC, Miguel. [1985] 2005. *Arquitectura popular manchega*. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real y Lampreave Ed.

GARCÍA MERCADAL, Fernando. 1930. *La casa popular en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

GARCÍA MERCADAL, Fernando. 1984. *La casa mediterránea*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura.

GIEDION, Sigfried. [1948] 1955. *Mechanization takes command, a contribution to anonymous history*. Oxford University Press.

GIEDION, Sigfried. [1958] 2007. The New Regionalism. *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity and tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 311-319. Nueva York: Princeton Architectural Press.

GIEDION, Sigfried. [1941] 2009. *Espacio tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté.

GRAVAGNOULO, Benedetto. 2010. From Schinkel to Le Corbusier. The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 15-40. Abingdon: Routledge.

GUARNERI, Andrea Bocco. 2010. Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 231-248. Abingdon: Routledge.

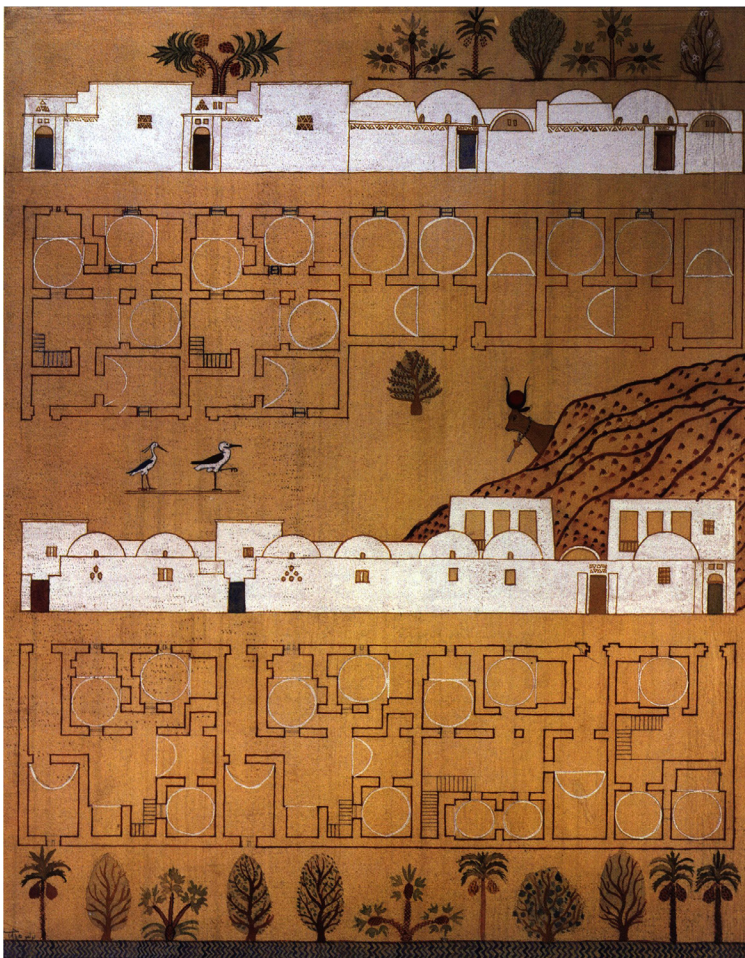
HAUSMANN, Raoul. 1936. Eivissa i l'arquitectura sense arquitecte. *D'Ací i d'Allà*. Barcelona.

HAUSMANN, Raoul. 1944. Recherches sur l'origine de la maison rurale à Eivissa. *Revista de Tradiciones Populares*. Madrid.

HOFFMANN, Josef. 1897. Architektonisches von der Insel Capri. Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen. *Der Architekt*. 3, 13-14.

INZA, Francisco de. 1962. La arquitectura del barro y el pedregal. *Arquitectura*, 46, 39-47. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

INZA, Francisco. 1963. Ideas para una mejor composición del arte popular. *Arquitectura*, 50. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1963.



- INZA, Francisco. 1964. Nuestros pueblos. Arquitectura y formalismo. *Arquitectura*, 61. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- LE CORBUSIER. 1946. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret; Oeuvre Complete, 1910-1929*. Zurich: Les Éditions d'Architecture.
- LE CORBUSIER. [1946] 1980. *A propósito del urbanismo*. Barcelona: Editorial Poseidón.
- LEJEUNE, Jean-François. 2009. Schinkel, *Sitte and Loos: The «Body in the Visible»*. *Sitte, Hegemann and the Metropolis. Modern Civic Art and International Exchanges*, editado por Charles C. Bohl y Jean-François Lejeune, 69-98. Londres y Nueva York: Routledge.
- LEJEUNE, Jean-François y SABATINO, Michelangelo, eds. 2010. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*. Abingdon: Routledge.
- LEJEUNE, Jean-François. 2010. The Modern and the Mediterranean. Sert, Coderch. Bohigas, De la Sota, Del Amo. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 65-94. Abingdon: Routledge.
- MARCHI, Virgilio. 1921. Primitivismo capresi. *Cronache d'attualità*, 6-10, 49-51.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. 1928. Elogio di Capri. *Natura*, 1, 41-48.
- MEGANCK, Leen; VAN SANTVOORT, Linda y DE MAEYER, Jan, eds. 2013. *Regionalism and Modernity: Architecture in Western Europe, 1914-1940*. Lovaina: Leuven University Press.
- MICHELUCCI, Giovanni. 1932. Fonti della moderna architettura italiana. *Domus*, 56, 460-461.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl. 1957. *Native genius in anonymous architecture*. Nueva York: Horizon Press.
- MICHAUD, Yves. 1990. The Dadasophist and anthropologist. *Raoul Hausmann, architecte-architect. Ibiza, 1933-1936*, editado por Jean-Paul Midant, 11-23. Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, Foundation pour l'Architecture y Taller d'Estudis de l'Habitat Pitiús.
- MIDANT, Jean-Paul, ed. 1990. *Raoul Hausmann, architecte-architect. Ibiza, 1933-1936*. Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, Foundation pour l'Architecture y Taller d'Estudis de l'Habitat Pitiús.
- MORRISON, Hugh S. [1940] 2007. After the International Style – What? *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity and tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 281-287. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- MUMFORD, Lewis. [1947] 2007. The Sky Line: Status Quo. *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity and tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 289-291. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- MUMFORD, Lewis. 1975. *La ciudad en la historia: sus orígenes, sus transformaciones y sus perspectivas*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- PAGANO, Giuseppe y GUARNIERO, Danieli. 1936. *Architettura rurale italiana*. Quaderni della Triennale. Milán: Hoepli.
- PASSANTI, Francesco. 1997. The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, 4, 438-451.
- PERESSUTTI, Enrico. 1935. Architettura mediterranea. *Quadrante*, 21, 40-41.
- PIZZA, Antonio, ed. 1997. *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.
- PONTI, Giò. 1941. Architettura mediterranea. *Stile*, 7, 1.
- ROVIRA, Josep M. 2003. *José Luis Sert 1901-1983*. Milán: Electa Architecture.
- RUDOLFSKY, Bernard. 1964. *Architecture without architects*. Nueva York: Doubleday.
- RUDOLFSKY, Bernard. 1977. *The Prodigious Builders*. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- SABATINO, Michelangelo. 2010a. The Politics of Mediterraneanità in Italian Modernist Architecture. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 41-64. Abingdon: Routledge.
- SABATINO, Michelangelo. 2010b. *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*. Toronto y Buffalo: University of Toronto Press.
- SCHINDLER, Rudolf. 1935. Space Architecture. *California Arts & Architecture*, Enero, 19.
- SERT, José Luis. 1934. Arquitectura sense "estil" i sense arquitecte. *D'Ací i d'Allà*, 179. Barcelona.
- SERT, José Luis. 1935. Raíces Mediterráneas de la arquitectura moderna. *AC*, 18, 31-33.
- STIRLING, James. [1957] 2007. Regionalism and Modern Architecture. *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity and tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 327-330. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- THEOCHAROPOULOU, Ioanna. 2010. Nature and the People. The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture. *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, editado por Jean-François Lejeune y Michelangelo Sabatino, 111-130. Abingdon: Routledge.
- UMBACH, Maiken y HÜPPAUF, Bernd, eds. 2005. *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*. Stanford: Stanford University Press.

Fecha final recepción artículos:  
25/04/2019

Fecha aceptación: 26/06/2019

Artículo sometido a revisión por  
dos revisores independientes  
por el método doble ciego.