

# El otro lado de la modernidad y lo que Lina Bo Bardi encontró allí

*The other side of modernity and what Lina Bo Bardi found there*

*O outro lado da modernidade e o que Lina Bo Bardi encontrou lá*

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2026.16.1.4219>

## María Isabel Alba Dorado

Universidad de Málaga

España

maribelalba@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5343-8901>

## Carla del Castillo Armas

Universidad de Málaga

España

carladelcastillo5@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5071-7594>

**Recibido:** 09/08/2025

**Aceptado:** 04/03/2025

### Cómo citar:

Alba Dorado, M. I., & Del Castillo Armas, C. (2026). El otro lado de la modernidad y lo que Lina Bo Bardi encontró allí.

*Anales de Investigación en Arquitectura*, 16(1). <https://doi.org/10.18861/ania.2026.16.1.4219>

<https://doi.org/10.18861/ania.2026.16.1.4219>

## Resumen

El presente artículo analiza la trayectoria profesional y algunas de las principales obras de la arquitecta Lina Bo Bardi con el objetivo de desvelar de qué modo a través de su arquitectura desarrolló otra forma de modernidad más próxima a lo local que le llevó a moverse entre las vanguardias modernas y la cultura vernácula, enfocándose hacia un regionalismo dinámico. Esto nos permitirá conocer los principios que rigieron su pensamiento arquitectónico extraídos de la cultura popular y basados en la reivindicación de los procesos artesanales, el uso de materiales y técnicas de construcción locales y el desarrollo de prácticas que favorecen el reciclaje de elementos. Todo ello nos llevará finalmente a conocer la labor innovadora que Bo Bardi desarrolló a través de la reutilización adaptativa de edificios y barrios urbanos y que marcó el comienzo del diseño sostenible en la arquitectura moderna brasileña a finales de la década de 1970.

**Palabras clave:** Lina Bo Bardi, modernidad, regionalismo, reciclaje, sostenibilidad, arquitectura vernácula, cultura popular, reutilización adaptativa, ética ambiental, arquitectura social.

## Abstract

This article analyzes the professional career and some of the major works of architect Lina Bo Bardi. It aims to reveal how, through her architecture, she developed a form of modernity closer to the local context. This led her to move between the modern avant-garde and vernacular culture, focusing on a dynamic regionalism. This will allow us to understand the principles that governed her architectural thinking, drawn from popular culture and based on the vindication of artisanal processes, the use of local materials and construction techniques, and the development of practices that favor the recycling of elements. All of this will ultimately lead us to an understanding of the innovative work Bo Bardi developed through the adaptive reuse of buildings and urban neighborhoods, which marked the beginning of sustainable design in modern Brazilian architecture in the late 1970s.

**Keywords:** Lina Bo Bardi, modernity, regionalism, recycling, sustainability, vernacular architecture, popular culture, adaptive reuse, environmental ethics, social architecture.

## Resumo

Este artigo analisa o percurso profissional e algumas das principais obras da arquiteta Lina Bo Bardi. O objetivo é revelar como, através da sua arquitetura, desenvolveu uma modernidade mais próxima do contexto local. Isto levou-a a transitar entre a vanguarda moderna e a cultura vernacular, com o foco num regionalismo dinâmico. Tal permitir-nos-á compreender os princípios que nortearam o seu pensamento arquitetónico, extraído da cultura popular e assente na valorização dos processos artesanais, na utilização de materiais e técnicas construtivas locais e no desenvolvimento de práticas que privilegiam a reciclagem de elementos. Tudo isto, em última análise, nos levará à compreensão do trabalho inovador que Bo Bardi desenvolveu através da reutilização adaptativa de edifícios e bairros urbanos, que marcou o início do projeto sustentável na arquitetura moderna brasileira no final da década de 1970.

**Palavras-chave:** Lina Bo Bardi, modernidade, regionalismo, reciclagem, sustentabilidade, arquitetura vernácula, cultura popular, reutilização adaptativa, ética ambiental, arquitetura social.



## Introducción

La arquitecta Lina Bo Bardi, nacida en la capital italiana en 1914, se formó en la Facultad de Arquitectura de Roma. Se licenció en 1939 y comenzó a trabajar en Milán junto al arquitecto Gio Ponti. En 1946 contrajo matrimonio con Pietro Maria Bardi, un respetado periodista, crítico e historiador de arte, quien fue nombrado a finales de este año fundador del Museo de Arte Moderno de São Paulo. En 1946 el matrimonio Bardi llegó a Brasil.

En su llegada a América Latina, Lina Bo Bardi traía consigo el fuerte compromiso social, cultural y ético que había marcado la época de reconstrucción en Italia después de la Segunda Guerra Mundial, una época caracterizada por la búsqueda de identidad y por la voluntad de renovación cultural frente a cualquier imposición, dogmatismo o formalismo. Estos ideales, presentes en la arquitecta desde su llegada a Brasil, fueron el germen de un enfoque ético que marcaría su trayectoria profesional en los años posteriores.

Apasionada por la cultura del pueblo brasileño y la naturaleza tropical de este país, adoptó en 1951 la nacionalidad brasileña. Aquí se encontró con un país joven, sin las ruinas de la Europa de posguerra que acababa de dejar atrás, lo que le permitió trabajar con gran libertad creativa. Su participación en el ámbito cultural y arquitectónico de Brasil fue, desde su llegada, muy activa, a pesar de que nunca llegó a formar parte del principal grupo de arquitectos de São Paulo, dominado por hombres principalmente del ámbito universitario de esta ciudad. Su amplia actividad le llevó a ejercer la profesión no solo a través de la creación de nuevas formas y espacios arquitectónicos, sino también en campos como el urbanismo, el paisajismo, la ilustración, el diseño de mobiliario, las exposiciones, los objetos y la escenografía.

“Hija legítima de las vanguardias europeas” (Sánchez-Llorens, 2015b, p.13), Lina Bo Bardi, al igual que el resto de arquitectos de su época, buscó dar continuidad a los

principios del Movimiento Moderno. Sin embargo, cada vez más preocupada por la erosión de la cultura y la identidad brasileña provocada por el proceso de modernización de Brasil, impulsó una renovación y transformación del discurso de la modernidad hacia una reformulación de lo vernáculo.

“Hija de una tradición muy antigua, ella *devora* y es *devorada* por la cultura popular.” (Avella, 2009, p. 85). Esta imagen se vincula con el Movimiento Antropofágico brasileño de 1928, inspirado en los rituales de los pueblos tupinambás, cuyo lema “Tupí or not tupi” simbolizaba la capacidad de devorar lo europeo para transformarlo en creación propia. En sintonía con ese espíritu, Bo Bardi “devoró” la modernidad europea y la reformuló desde la cultura popular brasileña, construyendo una síntesis crítica entre vanguardia y vernáculo.

Su fascinación por el arte y la cultura popular brasileña, en particular la del Nordeste de Brasil, con una fuerte influencia africana, se produjo en un momento en el que

muchos de sus colegas arquitectos todavía estaban bajo la influencia corbuseriana.

La construcción, entre 1956 y 1960, de la nueva capital de Brasil, Brasilia, según los principios modernos, se convirtió en un emblema tanto de la llegada de la modernidad a América Latina como, más tarde, de las limitaciones de las aspiraciones del Movimiento Moderno (Lehmann, 2016). Fue vista por muchos como un ejemplo de fracaso de la planificación. Numerosas críticas se dirigieron contra el estilo arquitectónico que fue calificado de superficial, resultado de un formalismo vacío, sin ninguna lógica estructural, costoso (Bill, 1954), atento a la búsqueda de lo novedoso, pero descuidado a la hora de dar respuesta a los problemas sociales y medioambientales.

Tras visitar en 1960 la recién concluida Brasilia, Bo Bardi se distanció del formalismo tecnocrático dominante que se estaba desarrollando en ese momento en la arquitectura brasileña, aunque nunca negó su valor simbólico ni el papel de Europa como laboratorio de cambio. Reconocía

en esta experiencia una voluntad de transformación cultural, aunque consideraba que Brasil debía edificar su identidad desde sus propias raíces. Por ello, su discurso — formado en las vanguardias europeas— derivó hacia una perspectiva antropológica, centrada en un regionalismo crítico y en una modernidad comprometida con lo local, lo social y lo ambiental (Sánchez-Llorens, 2015b).

Entre 1947 y 1968, Bo Bardi alternó su labor arquitectónica con una intensa actividad curatorial. Desde 1947 participó en el montaje del primer Museo de Arte de São Paulo (MASP) y, poco después, diseñó su vivienda experimental, la Casa de Vidrio (1949-51). En estos proyectos, junto con la sede definitiva del MASP en la Avenida Paulista (1957-68), se manifestó su rechazo a la aceptación acrítica de los estereotipos del Movimiento Moderno, a pesar de su adhesión a los principios funcionalistas y a la investigación técnica de la época. Lina Bo Bardi comenzó a desarrollar una arquitectura moderna con inflexiones regionales, en la que las ideas de vanguardia se mezclaban con la arquitectura local, atenta a los principios de ventilación

cruzada y confort térmico, al uso de materiales y técnicas constructivas autóctonas y a la artesanía.

En su arquitectura se aprecia una mezcla de enfoques modernos y vernáculos. Su tendencia hacia el regionalismo se orientó hacia un regionalismo dinámico, término con el que Steffen Lehmann (2016) se refirió a la combinación viva de elementos e ideas importadas y locales (Lehmann, 2016), un método de trabajo que Bernard Rudofsky describió en 1964 en su libro *Arquitectura sin arquitectos*.

En el caso de Lina Bo Bardi, esta mirada a la arquitectura regional no supuso un estancamiento de su obra en las manifestaciones culturales tradicionales, sino que esta evolucionó a través de un proceso de innovación continua en el que nuevas ideas se incorporaban a las formas locales a través de un proceso de hibridación que contemplaba la integración de diversas influencias culturales, locales, ambientales y tecnológicas. Esto hizo que su discurso arquitectónico se moviera relacionando modernidad y tradición, arte y artesanía, tecnología y naturaleza, etc. Esto le llevó a trabajar con las características específicas del lugar, incluyendo lo común, local y cotidiano en su obra y desarrollando una arquitectura de su tiempo fuertemente comprometida con los valores sociales de sostenibilidad y economía que la acompañaron a lo largo de su vida en el desarrollo de su proceso creativo.

En su quehacer arquitectónico se aprecia también una forma de proceder precursora de una serie de ideas próximas a lo que en la actualidad podemos relacionar con el concepto de sostenibilidad. Su arquitectura tenía su base en la cultura popular del país, cuyo fundamento antropológico y racional constituía para ella la base de un progreso en el que tecnología y tradición debían avanzar de una forma acompasada. Así pues, la construcción con los medios disponibles -elementos propios del lugar, materias primas próximas u objetos reciclados- y el uso de técnicas constructivas con mínimo impacto ambiental y paisajístico constituyeron unos de sus preceptos acerca de la arquitectura. Una arquitectura que se alejaba de

los imperativos consumistas de la época para acercarse a una conciencia tanto ética como ecológica que le llevó a vincular la arquitectura con su contexto, a trabajar con lo preexistente, observándolo de una forma cuidadosa, y a emplear técnicas acordes al entorno, siempre al servicio del ser humano. El respeto por la persona y por la naturaleza guiaba su obra, que trataba de responder a necesidades y afecciones que iban más allá de lo exclusivamente arquitectónico y que incorporaban una serie de factores sociales, económicos, políticos y ecológicos en los que esta se vio inmersa.

Estos preceptos, de los que se nutrió su arquitectura, en ningún caso limitaron su capacidad creativa o a la expresividad de su arquitectura, sino todo lo contrario. Todos ellos vinieron a potenciar su carácter poético y evocador (Perea, 2013). Con un procedimiento muy cercano al hacer popular, su arquitectura buscaba sacar provecho de la precariedad, de la falta de medios o de los imprevistos para alcanzar la máxima expresividad. Esto la llevó a inventar su propia versión de la sostenibilidad

e introducir este concepto a través de sus diseños basados en el reciclaje y la reutilización adaptativa tanto de objetos obsoletos como edificios, terrenos y barrios urbanos abandonados.

En el desarrollo de este artículo nos proponemos desvelar, a través del análisis e interpretación de la trayectoria profesional de Lina Bo Bardi y de algunas de sus principales obras, de qué modo su arquitectura, basada en un diseño sostenible y socialmente consciente, estuvo informada por el regionalismo. Asimismo, es objetivo de este artículo ofrecer una nueva lectura de su obra que permita comprender cuál fue su contribución a la arquitectura moderna brasileña en relación con cuestiones tan complejas como actuales hoy en día como son la gestión de los recursos renovables, la eliminación de residuos, la reutilización adaptativa de estructuras existentes, la utilización de materiales y métodos de construcción locales y la atención y el cuidado a la naturaleza.

A efectos de este estudio, se entiende por formalismo la tendencia del Movimiento Moderno a privilegiar la forma y la innovación técnica por encima de los valores sociales o simbólicos, una postura que Bo Bardi rechazó por considerarla vacía de contenido humano. Como respuesta crítica a esta modernidad canónica de matriz europea -tecnocrática, formalista y centralizada-, Bo Bardi planteó una modernidad alternativa basada en un proceso de reterritorialización cultural (Sánchez-Llorens, 2015b) que vinculó la arquitectura con los modos de vida y producción locales.

En este sentido, el término regionalismo dinámico, según Steffen Lehmann (2016), no designaba una simple vuelta a lo vernáculo, sino un campo híbrido donde lo moderno se adaptaba y se transformaba al entrar en contacto con lo artesanal, lo popular, las tradiciones y los recursos locales. La ética ambiental, por su parte, no se limitaba a una preocupación ecológica sino que, como señala Anelli (2018), se traducía en una *ética del hacer* basada

en la economía de medios, la durabilidad y el respeto al territorio.

Asimismo, el término de arte popular aludía a las manifestaciones materiales y simbólicas surgidas de la vida cotidiana brasileña -artesanías, objetos domésticos, manifestaciones rituales, técnicas- que Bo Bardi estudió e incorporó como fuente de conocimiento y herramienta proyectual. Finalmente, la arquitectura pobre, concepto que la autora utilizó desde la década de 1970, designaba una actitud ética y estética sustentada en un modo de construir austero basado en la simplicidad, en el aprovechamiento de materiales reutilizados y técnicas vernáculas, y la valoración de los procesos colectivos y artesanales orientados a una sostenibilidad tanto ecológica como social.

## Marco metodológico

El presente artículo se basa en un análisis histórico-crítico de la obra y pensamiento de Lina Bo Bardi, apoyado en fuentes primarias -textos, conferencias y proyectos de la arquitecta- y secundarias -estudios recientes de su producción-. La metodología empleada combina un enfoque comparativo, entre los estudios del Movimiento Moderno y la reinterpretación que propone Bo Bardi, con una lectura interpretativa orientada a identificar los principios éticos y sociales que informan su arquitectura.

A diferencia de estudios previos, este artículo propone interpretar su obra desde una noción de modernidad relacional, entendida como un modelo operativo sustentado en tres pilares interdependientes: el regionalismo dinámico, la ética ambiental y la reutilización adaptativa. Este sistema permite comprender cómo Bo Bardi articuló tecnología, cultura popular y sostenibilidad antes de que estos debates se consolidaran en la teoría contemporánea.

## Las primeras obras de Lina Bo Bardi en Brasil

Los primeros años de la arquitecta Lina Bo Bardi en São Paulo estuvieron marcados por un periodo en el que construyó pocos proyectos, pero en el que reflexionaba acerca de lo que, en su opinión, debían ser los valores de la arquitectura moderna y, más concretamente, de la arquitectura moderna brasileña. Bo Bardi localizaba estos valores en una vuelta a los orígenes, anclada en procesos artesanales y populares basados en los principios de funcionalidad, atentos a las exigencias de un clima tropical, centrados en la mejora de la cultura y las condiciones de vida de las personas y respetuosos con la naturaleza.

Aunque su producción construida fue limitada, su actividad intelectual resultó intensa y resultó decisiva. Desde la revista *Habitat* (fundada en 1950) promovió una reflexión crítica sobre los valores de la arquitectura moderna brasileña y, a través de su trabajo en el MASP, investigó nuevas formas de exhibición, participación y

educación visual que anticiparon su enfoque social y pedagógico.

Sus primeras obras, como la Casa de Vidrio (1949-1951) o el Museo de Arte de São Paulo (1957-1968), seguían la tendencia internacional del Movimiento Moderno. Sin embargo, en ellas se observaba la adopción de métodos de construcción locales y un acercamiento creciente a la cultura popular brasileña por parte de la arquitecta.

La Casa de Vidrio, que Bo Bardi construyó para ella y su marido sobre la colina de Morumbi en São Paulo, se configuró como una caja de vidrio elevada del terreno sobre pilotes y apoyada en uno de sus lados (Figura 1). Se inscribía en la tradición internacional de los pabellones de vidrio del siglo XX y combinaba componentes industrializados —estructura metálica y equipamiento importado— con intervenciones posteriores de carácter artesanal, como los muros del jardín o el estudio construido en 1986 con técnicas populares. Más que un manifiesto, fue un descubrimiento vital: la naturaleza se integraba

en la vida cotidiana y el paisaje se convertía en materia arquitectónica.

Esta casa se convirtió para Bo Bardi en una especie de manifiesto construido con el que se posicionó en el debate del momento sobre la arquitectura moderna brasileña. Contemporánea a otras casas modernas, sus fachadas de vidrio en tres de sus lados buscaban establecer una relación con la naturaleza a través de un diálogo interior-exterior (Figura 2). En esta apertura hacia lo natural, la arquitecta evitó incluso el uso de parasoles, cortinas —al menos en el primer año— y barandillas en los huecos de las ventanas que se abrían de suelo a techo. En palabras de Lina Bo Bardi:

“Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era criar um ambiente ‘fisicamente’ abrigado, isto é, onde viver defendido da



Figura 1. Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, São Paulo (Brasil), 1949/51. Vista exterior desde el jardín.

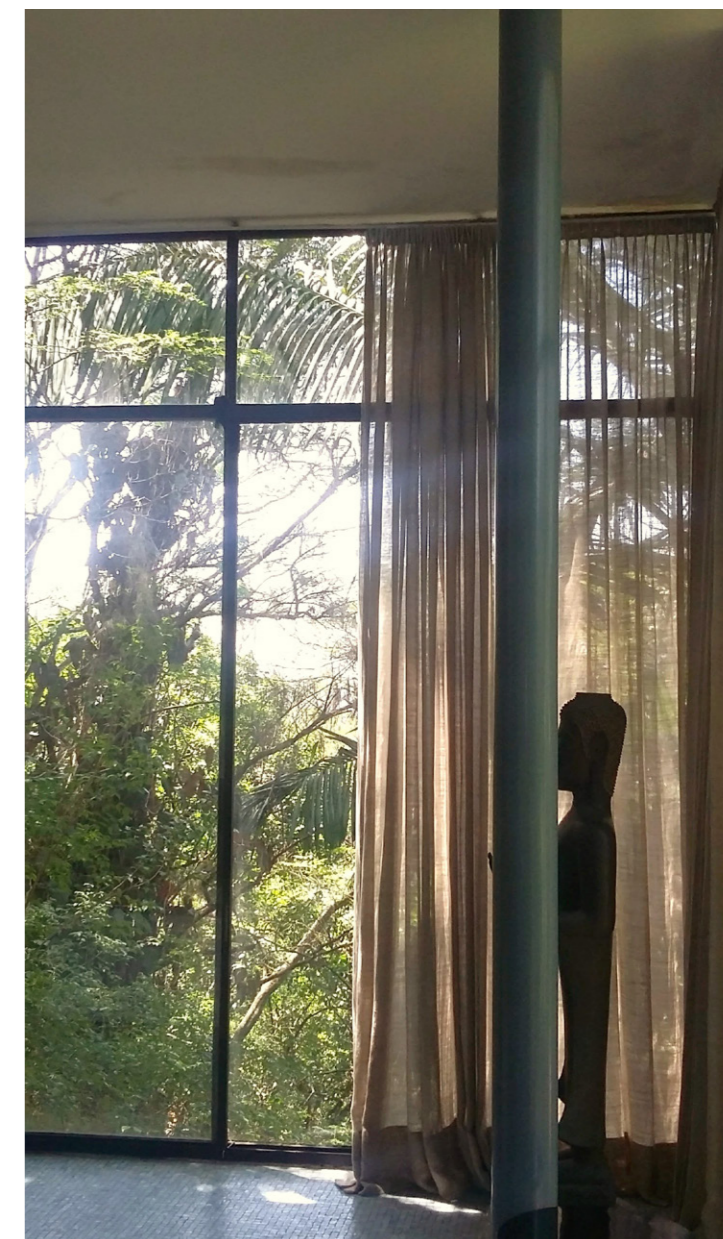


Figura 2. Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, São Paulo (Brasil), 1949/51. Vista desde el interior de la vivienda.

chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade. (...) Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas; opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa.” (Bo, 1953, p. 31).

Esta relación con la naturaleza evolucionó a lo largo de los años hacia una postura que la llevaba a mimetizarse con ella. En este giro hacia una arquitectura más orgánica, el conocimiento de la obra de Gaudí marcó un punto de inflexión (Anelli, 2018), reconocible en el jardín y las sendas que proyectó y en el conjunto de construcciones que realizó durante los años siguientes, como la casa del administrador, el garaje y el estudio. Este último, conocido como la “casita”, se construyó utilizando técnicas de construcción populares. Su volumen elevado sobre el nivel del suelo presentaba una estructura formada por troncos de madera, cubierta inclinada a dos aguas de teja cerámica, paneles deslizantes en la fachada y tela mosquitera (Figuras 3 y 4). “Las analogías con la propia Casa de Vidrio son claras y se acentúan por las ausencias de barandillas en los huecos de suelo a techo de los paneles deslizantes. Pero los sistemas constructivos adoptados son los de las construcciones sin arquitectos, los de la cultura popular que la arquitecta estudió profundamente.” (Anelli, 2018, p. 67).

En el Museo de Arte de São Paulo, concebido como un volumen horizontal de vidrio suspendido mediante una potente estructura de gran luz, se observa no solo la aplicación por parte de Bo Bardi de la más avanzada tecnología, sino también una progresiva adopción por parte de la arquitecta de la cultura popular y la tradición vernácula con la que comenzó a relacionarse en los momentos iniciales de su actuación en este museo (Figura 5).

La noción de lo popular adquirió un papel relevante tanto en el desarrollo de su diseño arquitectónico como en la elaboración de su programa conceptual. El



Figura 3. Lina Bo Bardi. Casa de Vidrio, São Paulo (Brasil), 1949/51. Vista exterior del estudio.



Figura 4. Lina Bo Bardi. Casa de Vidrio, São Paulo (Brasil), 1949/51. Vista interior del estudio.

volumen de hormigón suspendido a ocho metros del suelo, proyectado junto al ingeniero J. C. de Figueiredo Ferraz, generó un espacio público bajo la estructura cedido al pueblo como lugar de encuentro e intercambio (Alba, 2019) (Figura 6). Su arquitectura económica, tosca en los acabados y austera en los detalles definía una estética próxima a la arquitectura popular. La fachada acristalada fue defendida por Bo Bardi como material democratizador, capaz de transparentar el museo y abrirlo a la ciudad. En el interior, la configuración de la colección y la forma de exhibir las pinturas utilizando unos caballetes de cristal permitían acercar el arte a las personas, rompiendo la jerarquía tradicional entre obras y espectadores, haciendo del museo un lugar accesible y comunitario (Figura 7). Asimismo, la configuración de su programa de exposiciones prestó una atención especial al arte popular con exposiciones como la de *Arte popular pernambuca* en 1949 y *A mao do povo brasileiro* en 1969.

### El descubrimiento de Lina Bo Bardi del arte popular

A partir de sus primeras obras, la trayectoria profesional de Lina Bo Bardi se inclinó cada vez más hacia una arquitectura vernácula influida por la cultura esclavista africana del nordeste de Brasil, la región más pobre del país. Durante los años 1958 y 1964 se instaló en Salvador de Bahía, donde realizó un estudio de los objetos populares de uso cotidiano, tal y como había hecho en su etapa italiana junto a Gio Ponti.

Este trabajo la llevó a emprender numerosas encuestas etnográficas, recorriendo la región y entrando en contacto con una cultura popular y primitiva de gran riqueza simbólica. Asimismo, organizó múltiples exposiciones de artefactos culturales bahianos. Todo ello le permitió conocer las tradiciones populares, las técnicas artesanales y la intuición material y capacidad resolutoria de sus gentes (Pérez, 2017).

Con el apoyo de las administraciones locales creó una escuela-taller en Salvador de Bahía, orientada a transformar la artesanía lugareña en diseño industrial. Esta llegó a ser pionera en el país y actuó como motor económico.

El objetivo de este centro no era preservar la cultura popular, sino revisar las posibilidades creativas del trabajo artesanal, prestándole una asistencia técnica para estimular una industria local incipiente.

A través de esta reivindicación de los procesos artesanales, Bo Bardi buscó poner en valor la cultura popular, introduciendo los modos de quehacer artesanal en los procesos de producción material modernos. Su respeto por la cultura popular no supuso una sumisión acrítica. A lo largo de su trayectoria profesional fue incorporando procedimientos vernáculos tecnificándolos (Sánchez-Llorens, 2015).

De todos los objetos que, durante su experiencia nordestina estudió, clasificó, catalogó y expuso como si



Figura 5. Lina Bo Bardi, Museo de Arte de São Paulo, São Paulo (Brasil), 1957/68. Vista desde la Avenida Paulista.



Figura 6. Lina Bo Bardi, Museo de Arte de São Paulo, São Paulo (Brasil), 1957/68. Vista del espacio público localizado debajo del volumen del museo.



Figura 7. Lina Bo Bardi, Museo de Arte de São Paulo, São Paulo (Brasil), 1957/68. Vista interior de la sala de exposiciones principal, detalle del cabellete diseñado por Lina Bo Bardi.

se tratara de obras de arte, destacaban objetos de tela, cuero, metal, cerámica, paja y madera producidos por las artesanías tradicionales, pero también un conjunto modesto de dispositivos hechos con latas y embudos reutilizados como cuencos, trazas de café, teteras, recogedores, candelabros, lámparas, etc.

Estos objetos realizados con materiales reciclados tenían para Lina Bo Bardi un valor equivalente a los producidos de forma tradicional. El proceso de reciclaje respondía a una cuestión pragmática, destinada a cubrir las necesidades de una población con grandes carencias de recursos, pero su valor residía en su carácter utilitario y en la poética de lo cotidiano, como afirma Lina Bo Bardi en su texto de presentación de la exposición *Nordeste*, en el Solar do Unhão:

“Materia prima: la basura. Bombillas fundidas, trozos de tela, latas de lubricante, cajas viejas y periódicos. Cada objeto roza el límite de la “nada”, de la miseria. Ese límite y la continua cacareada presencia de lo

‘útil y necesario’ y que representan el valor de esa producción, su poética de las cosas humanas no gratuitas, no creadas por la pura fantasía.” (Bo, 1994, p. 35).

En el trabajo artesanal de los objetos realizados a mano, en el reciclaje de materiales u objetos que habían perdido su uso original o se encontraban deteriorados y en la escasez de recursos empleados, Lina Bo Bardi encontró una forma de proceder respetuosa con la cultura popular y, al mismo tiempo, con el medioambiente. Esta actitud influyó de manera decisiva en el desarrollo de su trabajo posterior.

Esta lectura permite extender la noción de reciclaje cultural propuesta por Bo Bardi hacia debates contemporáneos sobre economía circular, patrimonio vivo y justicia ambiental. Su enfoque demuestra que la sostenibilidad no se limita al ámbito técnico, sino que implica procesos de creación colectiva y conciencia ecológica que siguen siendo pertinentes en el siglo XXI.

## Los últimos proyectos de Lina Bo Bardi

Desde época temprana, Lina Bo Bardi manifestó, a través de su obra y de sus escritos, una especial preocupación por los temas medioambientales. Su preocupación por la relación de la arquitectura con la naturaleza iba más allá de lo exclusivamente arquitectónico e incluía una serie de factores medioambientales, sociales, paisajísticos, económicos y ecológicos. En su libro *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da Arquitetura* (1956) que recoge el texto presentado como prueba de acceso docente en el área de Teoría de la arquitectura de la Universidad de São Paulo, Bo Bardi anticipó de una forma pionera los problemas ecológicos que se avecinaban tales como la escasez de agua, los incendios forestales, la erosión, la desaparición de determinadas especies vegetales, etc., Estas cuestiones décadas después ocuparían un lugar central en la agenda arquitectónica internacional, por lo que Bo Bardi puede considerarse una de las primeras autoras en advertir sobre estos problemas en los años cincuenta.

Durante los años setenta, el impacto de la crisis del petróleo de 1973, el aumento del consumismo y los procesos de deforestación amazónica reforzaron en Bo Bardi una posición ético-ecológica que ya había esbozado en sus escritos de mediados de los cincuenta. Su arquitectura se orientó entonces hacia soluciones de bajo coste energético, reciclaje de materiales y participación comunitaria.

En la última etapa de su trayectoria profesional, Bo Bardi desarrolló un método de trabajo que recogía el aprendizaje adquirido durante su experiencia en el nordeste de Brasil y que le llevó a formular lo que denominó como *Arquitetura Pobre* (Rubino y Grinover, 2014, p. 161). Se trataba de una arquitectura que se apropiaba de la cultura popular, basada en la idea de simplificación y en la utilización de técnicas populares relacionadas con el reciclaje y la reutilización de elementos abandonados o infrautilizados.

Aunque el término se consolidó en la década de 1970 y marcó su trabajo hasta su muerte en 1992, esta actitud de economía de medios y afecto por lo común ya estaba presente en su formación y primeros trabajos editoriales y expositivos. Sobre esta continuidad resulta esclarecedor el ensayo *“Uma antropologia dos sentimentos escrita por Lina Bo Bardi em tempos de emergência criativa”* (Sánchez-Llorens, 2024).

Olivia de Oliveira describió su forma de trabajar del siguiente modo:

**“Lina Bo trabaja con lo que tiene a mano, sin menospreciar nada de lo que encuentra por el camino, va reciclando materiales y abriéndoles nuevas posibilidades de uso. Estas obras narrativas agudizan los sentidos, mostrando estrategias de supervivencia. La propia conciencia de este trabajo respetuoso demuestra una actitud tanto ética como ecológica. Esta arquitectura aprovecha los imprevistos, las adversidades, la precariedad y la falta de medios: es un**

**procedimiento muy cercano al modo de hacer popular, el arte kitsch, que trabaja con escasez de medios para obtener una expresividad máxima. De su obra surge una crítica potente a una sociedad deteriorada por el consumo, la misma que ahora hace lo que quiere con la obra de Lina Bo Bardi.”** (De Oliveira, 2002, p. 5).

En la Iglesia del Espíritu Santo del Cerrado (1982), Bo Bardi se enfrentó a una construcción con materiales muy pobres y reciclados procedentes de donaciones, unos medios muy simples y una mano de obra no experimentada, facilitada por aquellos hombres, mujeres y niños de la comunidad para la que se estaba destinada, quienes se involucraron tanto en su diseño como en su construcción.

A pesar de las limitaciones, la arquitecta dio respuesta de una forma astuta a las necesidades del proyecto, creando una arquitectura de gran calidad, profundamente comprometida con la sociedad y con el entorno donde se insertaba. La participación activa de los habitantes del barrio tanto en la aportación de materiales como en su

construcción y toma de decisiones de diseño fortaleció el sentido de pertenencia y convirtió la obra en un emblema de arquitectura participativa.

En el SESC Pompéia (1977-1986) se aprecia un claro ejemplo de reutilización adaptativa de una antigua fábrica de tambores en desuso (Figura 8). En lugar de su demolición, como inicialmente se había previsto, Lina Bo Bardi apostó por su reconversión en un centro cultural, deportivo y de ocio (Figura 9). Las actuaciones llevadas a cabo en la fábrica fueron mínimas y mantuvieron la esencia fabril del edificio. La propia arquitecta lo expresó con las siguientes palabras:

**“Nadie modificó nada. Encontramos una fábrica con una estructura bellísima, arquitectónicamente importante, original: nadie la tocó. [...] Solo añadimos algunas cositas: un poco de agua, una chimenea. La idea inicial para la recuperación de este complejo fue la de ‘arquitectura pobre’, no en el sentido de indigencia, sino en el sentido artesanal, que expresa un grado**



Figura 8. Lina Bo Bardi, SESC Pompéia, São Paulo (Brasil), 1977/86. Vista exterior.



Figura 9. Lina Bo Bardi, SESC Pompéia, São Paulo (Brasil), 1977/86. Vista interior de una de las naves de la fábrica que muestra una zona de estar y la gran chimenea.

máximo de comunicación y dignidad mediante los menores y más humildes medios” (Bo, 1999, p.192).

El proyecto se completó posteriormente con la construcción de los contenedores que alojan los programas deportivos. La reutilización de esta fábrica en desuso se tradujo en un nuevo espacio de convivencia que democratizó el acceso al ocio y la cultura, integrando talleres, canchas deportivas y áreas comunes abiertas a todos los estratos sociales.

De igual modo, en el Teatro Oficina (1980-91) se evidencian las características constructivas de lo que Lina definió como arquitectura pobre. El proyecto consistió en la reutilización de un antiguo teatro existente sobre el que decidió mantener la estructura existente e intervenir mediante actuaciones estratégicas, pero incisivas (Figura 10). El escenario fue concebido espacialmente como una calle que abarcaba toda su longitud y tanto el suelo como el sistema de andamios que conformaban las galerías eran desmontables (Figura 11). En esta obra, la idea de arquitectura pobre alcanzó su máxima expresión. La estructura metálica desnuda, el suelo desmontable y las pasarelas móviles configuraban un espacio teatral abierto a la improvisación. El edificio se transformaba en un organismo flexible, donde público y actores compartían un mismo plano.

Esta labor de reutilización adquirió una escala urbana en el desarrollo del Plan de rehabilitación del distrito histórico de Salvador de Bahía (1986-1990). En este proyecto, Lina Bo Bardi llevó a cabo la recuperación del tejido urbano mediante una cuidadosa reutilización de los edificios existentes, integrándolos en el contexto histórico de la ciudad. En dicho plan, la arquitecta combinó la conservación de preexistencias con la introducción de usos mixtos y la prioridad peatonal, aplicando criterios de inclusión social. La intervención incorporó talleres de oficios y actividades culturales, priorizó el realojo de los vecinos para evitar desplazamientos y favoreció la reactivación económica local. Entendió el tejido histórico como una infraestructura social viva, donde memoria y economía

local se retroalimentaban. Su método constituyó una de las primeras formulaciones latinoamericanas de renovación urbana sostenible (Lehman, 2016).

### Conclusiones

A lo largo de la trayectoria profesional de Lina Bo Bardi, es posible observar cómo sus modos de hacer y su obra se transformaron al mismo tiempo que lo hacía su persona. Su traslado de Italia a Brasil la llevó, al igual que a su arquitectura, a experimentar una profunda metamorfosis, que se intensificó aún más tras su experiencia nordestina.

Con su simplicidad revolucionaria, supo anticipar y dar respuesta a muchas de las carencias y críticas de la modernidad. Consciente del impacto social y medioambiental de la arquitectura, y preocupada por la pérdida de la cultura y la identidad brasileña en el proceso de modernización del país, desarrolló una forma alternativa



Figura 10. Lina Bo Bardi, Teatro Oficina, São Paulo (Brasil), 1980/91. Vista exterior.



Figura 11. Lina Bo Bardi, Teatro Oficina, São Paulo (Brasil), 1980/9. Vista interior.

de modernidad, más próxima a lo vernáculo y a lo local. Su trabajo se movió entre las vanguardias modernas y la cultura vernácula, orientándose hacia un regionalismo dinámico.

A lo largo de su carrera, articuló esta modernidad alternativa sustentada en tres principios operativos: regionalismo dinámico, ética ambiental y reutilización adaptativa. A través de ellos, redefinió la práctica arquitectónica como un proceso colectivo de aprendizaje y cuidado, en el que la sostenibilidad adquirió un sentido social y cultural además de técnico.

En contraste con la modernidad canónica —basada en la abstracción formal y la ruptura con el entorno—, Bo Bardi propuso una modernidad de la continuidad, fundamentada en la economía de medios, atenta a los recursos locales y a las prácticas colectivas. Su arquitectura pobre convirtió la infraestructura en bien común y extendió la vida útil de lo existente, ofreciendo una alternativa ética al consumismo y a la obsolescencia programada.

Su gran estrategia consistió en detectar, comprender y valorar la cultura del pueblo brasileño. Mientras la mayoría de los arquitectos de su tiempo trataban de importar las soluciones del Movimiento Moderno, Lina Bo Bardi se sumergió en la realidad cotidiana y absorbió de manera constante ideas de la cultura brasileña. Una cultura que no tenía una marca aristocrática, sino una dimensión popular. De esas costumbres y saberes populares, extrajo los principios que rigieron su pensamiento arquitectónico, demostrando que la innovación podía surgir de la tradición y del hacer colectivo.

Estos preceptos de los que se nutrió su arquitectura, no implicaron una renuncia a los avances de la práctica científica ni al empleo de materiales y sistemas de producción moderno; por el contrario, potenciaron su capacidad creativa y expresiva. En esta vuelta a los orígenes, que reivindicaba los procesos artesanales, la revalorización de lo cotidiano, el empleo de materiales y tecnologías de construcción locales, la utilización de pocos recursos y de los medios que se tienen al alcance de la mano, el desarrollo

de prácticas que favorecen el reciclaje, la reutilización de elementos y el respeto al medioambiente, residía la originalidad de su obra.

A través de sus proyectos de reutilización adaptativa, definió un nuevo modo de pensar la arquitectura que reutilizaba tanto objetos como edificios y barrios urbanos abandonados o infrautilizados, y que le permitió construir una versión propia del concepto de sostenibilidad. Este método de diseño sostenible y socialmente consciente, basado en el reciclaje, marcó, como sostiene Steffen Lehmann (2016), el comienzo del diseño sostenible en la arquitectura moderna brasileña a finales de la década de 1970.

Muchas de las ideas de Lina Bo Bardi y las cuestiones que planteó a través de sus proyectos siguen siendo hoy, en pleno siglo XXI, vigentes y de plena actualidad. Estas ofrecen nuevos desafíos en clave de sostenibilidad para los arquitectos y urbanistas del presente, especialmente en lo relativo a la reutilización adaptativa de edificios y tejidos urbanos en desuso, el empleo de materiales y técnicas de construcción locales y la atención y el cuidado al medioambiente.

La obra de Lina Bo Bardi demuestra que la modernidad no fue un modelo único ni cerrado, sino un proceso plural capaz de integrar la diversidad cultural y la participación ciudadana. Su legado anticipó muchos de los debates contemporáneos sobre reciclaje urbano, equidad social y resiliencia ecológica. En definitiva, su ética del hacer convirtió la arquitectura en un acto de compromiso cultural, proponiendo y encarnando una sostenibilidad entendida no solo como eficiencia técnica, sino como práctica social, ética y comunitaria.

#### Aprobación final del artículo

MSc. Arq. Andrea Castro Marcucci, editora en jefe.

#### Contribución de autoría

María Isabel Alba Dorado es responsable de la conceptualización de la investigación, del análisis formal de las obras y proyectos expuestos en el artículo, del desarrollo de la investigación, de su metodología, de la preparación, elaboración, supervisión y revisión del manuscrito, así como de las fotografías que ilustran el texto.

Carla del Castillo Armas es responsable de la supervisión y revisión del manuscrito.

#### Disponibilidad de los datos

Los datos utilizados en esta investigación no están disponibles en una base de datos pública. Sin embargo, los interesados en acceder al conjunto de datos pueden solicitarlos directamente al autor de correspondencia María Isabel Alba Dorado.

## Referencias

Alba Dorado, M. I. (2019). La dimensión lúdica de la obra arquitectónica de Lina Bo Bardi. *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 9, 109-128. <https://doi.org/10.17979/bac.2019.9.0.4647>.

Anelli, R. (2018). Una casa de vidrio: arquitectura, arte y naturaleza. En M. Sánchez Llorens, M. Fontán del Junco, & M. Toledo Gutiérrez (Eds.), *Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí. Brasil 1946-1992* (pp. 55-69). Madrid: Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia.

Avella, A. A. (2009). El arquitecto de dos mundos. Lina Bo Bardi, una italiana constructora de Brasil. *Taller de Letras*, 44, 79-85.

Bill, M. (1954). Report on Brazil. *Architectural Review*, 116(694), 62.

Bo Bardi, L. (1953). Residência no Morumbi. *Habitat*, 10, 31-40.

Bo Bardi, L. (1994). Civilização do Nordeste. En M. Suzuki (Ed.), *Lina Bo Bardi. Tempos de Grossura: o design no impasse* (p. 35). São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Bo Bardi, L. (1999). O projeto arquitetônico. En G. Latorraca (Org.), *Cidadela da Liberdade* (pp. 26-40). São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

De Oliveira, O. (2002). *Lina Bo Bardi, Obra Construída*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lehmann, S. (2016). An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi. *City, Culture and Society*, 7, 169-185. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2016.01.001>

Lehmann, S. (2016). Keeping the existing: Lina Bo Bardi's upcycling and urban renewal strategies. En A. Condello, & S. Lehmann (Eds.), *Sustainable Lina. Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects* (pp. 51-70). Cham: Springer.

Perea, S. (2013). *Resistencia y progreso: El proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)*. (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid).

Pérez Guembe, E. (2017). Piel sensibles. La iglesia del Espíritu Santo: una lectura en homenaje al buen hacer de Lina Bo Bardi y a la buena reflexión de Iñaki Ábalos. *Dearq*, 20, 48-59. <https://doi.org/10.18389/dearq20.2017.06>

Rubino, S., & Grinover, M. (Org.) (2014). *Lina Bo Bardi por escrito: textos escogidos 1943-1991*. México: Alias

Sánchez Llorens, M. (2015). Lina Bo Bardi. La valentía intelectual de una inventora de nuevos mundos. En N. Álvarez Lombardero (Ed.), *Arquitectas, redefiniendo la profesión* (pp. 203-219). Sevilla: Recolectores Urbanos.

Sánchez Llorens, M. (2015b). *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.

Sánchez Llorens, M. (2024). Uma antropologia dos sentimentos escrita por Lina Bo Bardi em tempos de emergência criativa. En I. Diegues, & J. Konijn (Orgs.), *Lina por Aldo. Afinidades no pensamento dos arquitetos Lina Bo Bardi e Aldo van Eyck* (pp. 86-103). Rio de Janeiro: Cobogó.

Sánchez Llorens, M., Fontán del Junco, M., & Toledo Gutiérrez, M. (Eds.) (2018). *Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí. Brasil 1946-1992*. Madrid: Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia.

### Fuente de figuras

Figuras 1 a 11. Fotografías de la autora.