

JUAN ANTONIO MOLINA SERRANO: UNA MODERNIDAD CONTEXTUAL

Autor: Juan Moreno

Resumen:

Los años setenta y ochenta confirmaron para la arquitectura española una nueva vía de sensibilización hacia el lugar, los tejidos urbanos y las preexistencias, y la memoria urbana y paisajística heredada. Fueron abundantes los casos que incurrieron en esta nueva senda y que venían a matizar y confirmar la progresión revolucionaria y crítica de la segunda modernidad -década de los cincuenta- en España. Resultado de aquél empuje, se abrieron también otros focos -todavía hoy desconocidos- de arquitecturas y arquitectos aliados con los mismos mensajes, que mostrarían de igual manera, preocupaciones compartidas y los signos de la misma contienda. El caso del arquitecto Juan Antonio Molina Serrano, explica del mismo modo y pone de relieve, una trayectoria profesional enraizada en el debate de aquellos años, participando desde una propuesta comprometida y de calidad. Se trataría, fundamentalmente, de dar a conocer algunos aspectos críticos o problemáticas de su obra, indagando en unos de sus proyectos más notables como es el Centro de Artesanía de Lorca. Realizado entre 1986 y 1988 reúne, en síntesis, tres ejes vertebrales de su trabajo: construcción de un lugar, atención hacia las preexistencias y el legado urbano e histórico, y una muy particular manera de erigir los recorridos espaciales.

Palabras clave: Lugar, recorridos espaciales, legado urbano

Abstract:

The sixties and eighties witnessed the birth of a new sensibility toward space, urban design and preexistence, as well as toward the inherited urban memory and landscape in Spanish architecture. At that time, there was an abundance of cases that reflected this new perspective whose purpose was to develop and confirm the revolutionary and critical progress of the second Modernism –the fifties– in Spain. As a result of that impulse, new types of architecture and architects appeared, supporting the same messages and shared worries, and presenting them in the same way. The case of the architect Juan Antonio Molina Serrano reveals a professional career rooted in the debates that took place in those years, always through committed projects. This paper deals with some critical aspects and questions related to his work, focusing on one of his most relevant works: the *Centro de Artesanía* in Lorca. Built between 1986 and 1988, it comprehends three crucial characteristics of Molina's work: the construction of a place, attention to the preexistence and urban and historical legacy, and a very particular choice of spatial itineraries.

Keywords: Toward space, spatial itineraries, historical legacy



*Ilustración 1. Vista general del Centro de Artesanía.
Fuente: Archivo Provincial Histórico de Murcia y
Archivo Privado Juan Antonio Molina Serrano.*

La arquitectura como lugar:

Con el Centro de Artesanía de Lorca realizado en 1988, Molina explora todas las grandes invariables que articulan su obra: atención directa al lugar, construcción de recorridos o promenades que potencian lo social, valoración material y expresiva de la estructura y los materiales, y lectura sensible por la historia y la memoria heredada. El proyecto emerge en un territorio donde se dan fuertes preexistencias ambientales y construidas: la propia configuración urbana adquirida, el Palacio de Guevara y la Iglesia de San Mateo -siglo XVIII- muy próximos, a los que se suma, la necesidad de “recuperar” la alineación impuesta por la antigua fachada del edificio de Caballerizas¹. El caso es que Molina va a recurrir, y como ya hiciera en una obra inicial en su carrera como el Transformador para el ceramista Pedro Borja en 1972, a enterrar el edificio. Otra gran caja de hormigón -doce metros de ancho por cuarenta de largo- que sobresale levemente y que sostiene el programa principal bajo tierra. La estrategia del reencuentro con el suelo² se inicia desde una cota de altura inferior al nivel del firme. Se renuncia, de esta manera, a la posibilidad de generar un gran volumen en altura que pudiera encontrarse al mismo nivel y escala de los dos edificios históricos que lo circundan. Dos razones contribuyen a esta lectura: el edificio actúa principalmente atendiendo a las preexistencias, evita erigirse como un objeto singular³ que se sobrepone a las razones del lugar; por lo tanto, no se

1 Un condicionante que lejos de contribuir a su inserción en el paisaje, termina distorsionando la imagen del conjunto en el entorno. Seguramente el proyecto habría tenido una implantación más amable habiendo prescindido de esta prótesis. Fue uno de los requisitos del encargo más incómodos del proyecto según el arquitecto. Recogido de la entrevista mantenida el 5 de julio de 2012.

2 RUBY, A & I.: *El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 2006.

3 “La doble y consecutiva crisis del objeto clásico simétrico y del objeto moderno aislado tiene que ver con otro factor esencial: la paulatina importancia del contexto –sea social, urbano, topográfico o paisajístico- que pone continuamente a prueba la eficacia del objeto, lo que comporta, inevitablemente, la exigencia de una mayor adecuación de los sistemas de objetos a las características del entorno”. Montaner, 2008, p. 60



Ilustración 2. Detalle cubierta/plaza Centro. Fuente: Ibídem

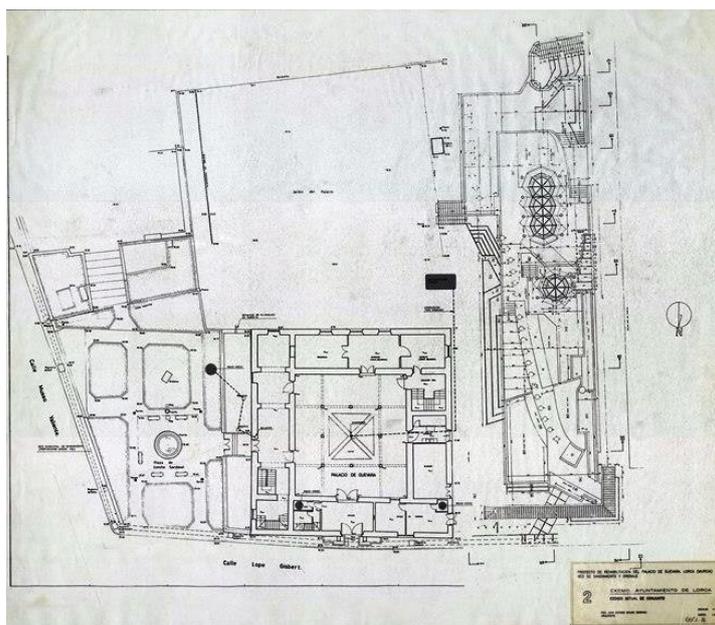


Ilustración 3. Emplazamiento y situación en la forma urbana heredada y junto a las preexistencias. Fuente: Ibídem.

construye un volumen aislado; se crea un entorno⁴. Pero Molina no realiza una réplica, ni tampoco un relectura mimética formal⁵.

Su propuesta incurre irremisiblemente en un punto de contraste que refuerza las leyes del lugar⁶. Ese contrapunto ayuda a diferenciar claramente los límites de la intervención y contribuye a una relación adecuada entre los edificios. Sin embargo, la que parece constituir la razón argumental más importante de la propuesta se resume en lo siguiente: el proyecto no es sólo, además, un edificio autónomo, es, antes que nada, una forma y “lugar” urbano de la ciudad; un nuevo espacio para la vida del ciudadano. Se ha concebido como una pieza que forma parte de un complicado engranaje de construcciones o preexistencias que deben ligarse y unirse mediante la intervención⁷. Se entiende, por lo tanto, que no genera un límite sólido entre los márgenes de la forma urbana inmediata, sino que diluye sus fronteras favoreciendo la comunicación entre puntos de la ciudad o barrios. Molina entierra el edificio no sólo porque considera que su impacto será menor en el lugar, porque la construcción de sus promenades se hará más efectiva -según sus intenciones-, porque el lenguaje utilizado y su gramática serán menos evidentes y se harán más amables, sino también porque el edificio pretende actuar como un vector más del contexto: es una plaza, una gran calle, otro recorrido que une sitios y lugares de la urbe diferentes.

Por eso la cubierta revela su importante presencia en el proyecto, no sólo es un trasunto o capricho retiniano, sino que actúa como catalizador de esas circulaciones, de las acciones del habitar⁸. Se trata de otro espacio más de la ciudad y una posibilidad que ayuda a cruzar y conocerla a través de él: un lugar dentro de otro lugar, urdido en el originario y preexistente. El “genius loci” reaparece sensiblemente con un nuevo espacio que ayuda a contemplar, visitar y participar del entorno desde nuevas perspectivas.

Quizás este sea, como venimos apuntando, un aspecto muy reseñable de la intervención: su oposición tajante a depositar un edificio. De ahí que la intención fuera que emergiera, que naciera desde la tierra, que su lugar de despliegue fuera directamente la topografía desde su excavación, y que su expresión exterior terminara reflejando aquella procedencia sutilmente.

4 “La primera condición para el ejercicio de un diseño culto es comprender que intervenir sobre el hábitat no es crear un objeto sino un entorno. No se trata de una “cosa” sino del contexto en que se produce el conjunto de comportamientos humanos que denominamos “vivir”. Chaves, 2005, p. 53

5 Esta actitud en contra de la mimesis o la “tautología” ya aparece muy pronto dentro de su trabajo y poso teórico: “Dado que es improcedente a nuestro criterio, “mimetizar” estilos con el fin de integrar una edificación en un contexto histórico, hemos estudiado las motivaciones modernistas y sus elementos semánticos con el fin de, respetándolos, tener una mayor libertad en la proyectación arquitectónica”. Extracto de la memoria del proyecto de las Viviendas del Romea (Fase I). Archivo Histórico Provincial de Murcia y Archivo personal del autor.

6 Se encuentra claramente influida de todas las lecturas de la arquitectura española de los años cincuenta –incluidas las incursiones italianas de esos años-, que nacen y se mueven entre la Escuela de Madrid y el Grupo R en Barcelona hasta llegar a las aportaciones posteriores teóricas de Rafael Moneo. Esta nueva sensibilidad frente al lugar facilita una relectura de la modernidad en términos atemperados. Puede Verse: Cabrero, 2001

7 “Son obras que se mimetizan o funden con el paisaje, pero que en ocasiones aspiran también a convertirse ellas mismas en paisajes contruidos donde el movimiento de bienes y personas cristaliza en nuevos espacios públicos” FERNÁNDEZGALIANO, L. *Paisajes contruidos*. 166.9/2014. *Obras topográficas*. Arquitectura Viva. (http://www.arquitecturaviva.com/media/public/img/sumarios/aviva/aviva_166_sumario.pdf)

8 “Habitar no quiere decir sólo tener un cobijo, sino también una sensación de pertenencia y significación. De hecho, experimentar la existencia como algo significativo puede considerarse la necesidad humana fundamental; y la existencia significativa presupone un lugar significativo que sea compartido en común” Norberg-Schulz, 2005, p. 229

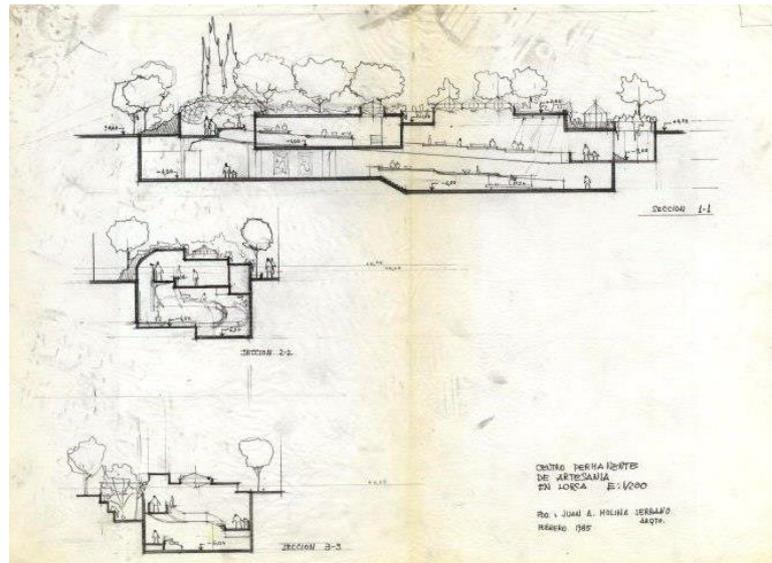
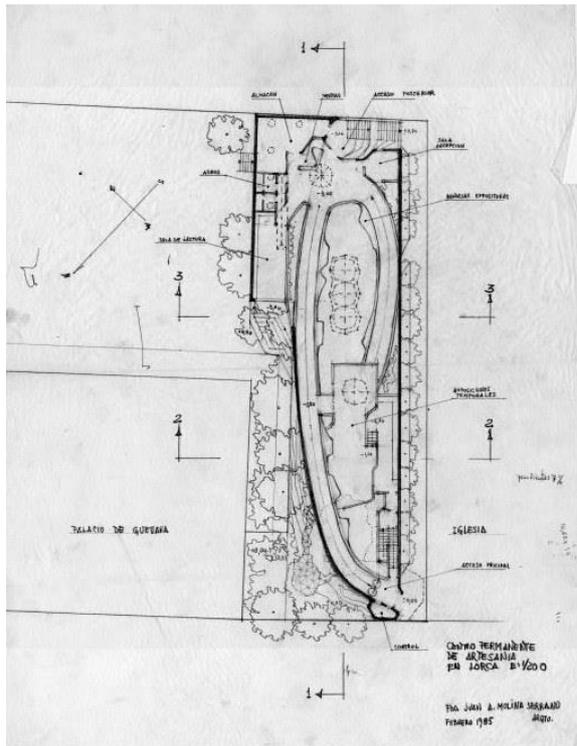


Ilustración 4. Sección y corte. Fuentes: dibujos de Juan Antonio Molina. *Ibíd*em

Ilustración 5. Planta, dibujos y croquis iniciales de Juan Antonio Molina. *Ibíd*em

La cubierta es al final suelo urbano “practicado”⁹, segunda tierra del edificio, donde las plantas y los árboles, al crecer, pretendían suavizar su comportamiento ambiental. A su vez, el Centro de Artesanía muestra una vocación muy clara por participar de su ubicación; invita a contemplar los muros y sillerías existentes -edificios cercanos-, contribuyendo a evocar otras arquitecturas, y generando un mirador sobre la ciudad. La cubierta y su tratamiento juegan un papel crucial; no sólo es un lugar de peregrinación y salto entre barrios, sino que aglutina y construye los elementos de ese observatorio; ubica los espacios necesarios para la visita y propiedad sobre el entorno.

Todo ello, sin olvidar que la gran cubierta/jardín desde la que se divisa lo existente, nos remite también al universo pretérito e ilusorio de Le Corbusier con su “quinta fachada”.

De hecho; ¿Podría entenderse la cubierta del Centro de Artesanía como aquella ilusión de la quinta facha de Le Corbusier? Puede ser que el enlace histórico comience en aquella referencia fundamental, pero como pasará con muchos arquitectos anteriores y contemporáneos a Molina, ésta ya no se entiende como la prolongación de un paseo originado en su interior y que culmina en la cubierta -realidad trasladable a obras hegemónicas como la Stein y la Savoye-, sino más bien como una promenade intermitente y sentida que se bifurca en dos sendas principales. La que desciende desde la gruta y finaliza en su centro excavado, y la que se desarrolla como en un rito ascensional que se expande hacia el cielo y las preexistencias más próximas. Por lo tanto, existe o se da una bipolaridad: la que se fusiona y funde con el terreno desde ese primer “cuerpo” de recorridos, y la que se da desde una situación de afirmación en la cubierta jardín que, sin embargo, no eclosiona en la ciudad desde la ruptura sino desde la complementación activa: una lectura se vincula y une al territorio desde la excavación en la ciudad, y la otra -cubierta/plaza/calle- se afirma en ella.

9 El antropólogo Michel de Certeau valora el espacio primordialmente desde la condición vivencial y fenoménica que proporciona el hombre y su paso: la práctica del espacio. Citado en: Augé, 2004, p. 81-118

Otra cuestión valorable, a tener en cuenta, es la condición intimista y recogida del conjunto. Tanto en la parcelación, mecanismos de conexión y distribución de la vegetación y jardín¹⁰, como en la elección y ubicación de las luminarias y otros detalles de la cubierta/plaza, se atisba la predisposición del arquitecto – bien apreciada- por los “hortus conclusus” y los “locus amoenus”, tan en clara consonancia con la cultura medieval o renacentista -y relecturas posteriores-; reinterpretada aquí en clave contemporánea, y que se constatará como invariable o constante en otras obras suyas con mayor o menor intensidad.

Se podría afirmar que Molina al final propone un gran zoco que desde el interior emana hacia fuera trasladando la fiesta y exhibición de los objetos artesanos, subrayando el carácter social -exaltación social- que su arquitectura manifiesta, y que lo une también a todas aquellas resonancias escogidas a la hora de proyectar que acompañan sus largas y meditadas visitas al norte de África. Ahí, escondida pero presente como un susurro vivo y latente, la memoria y la historia de esas arquitecturas milenarias resuenan con fuerza, y se hacen posibles con los nuevos lenguajes en el Centro de Artesanía.



Ilustración 6. Detalle sistemas pergolados y cerramientos cenitales. Nocturna cubierta. Fuente: Ibídem

10 “El jardín es el único lugar en el que el hombre encuentra la naturaleza y en el que se permite el sueño [...] el jardín es un lugar donde el hombre puede hacer lo que quiere, es un recinto con una protección y dentro del cual el jardinero se encarga de proteger la vida”. Clément, 2002, p. 39

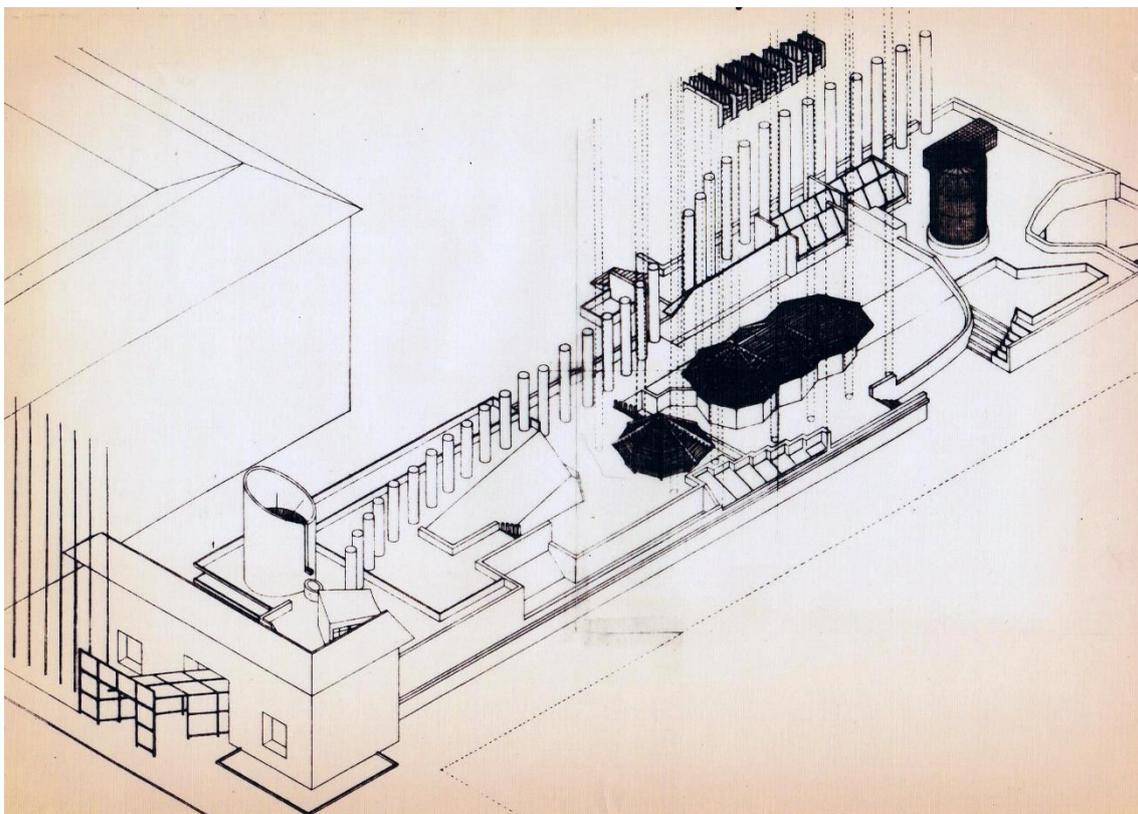


Ilustración 7. Perspectiva y axonometría Centro. Dibujo Juan Antonio Molina. Fuente: Ibídem.



Ilustración 8. Interior del Centro de Artesanía. Fuente: Ibídem

La arquitectura como recorrido: hacia la lentitud

La construcción de los recorridos o promenades se propaga, en síntesis, a lo largo de toda su trayectoria profesional; desde su inicio hasta el final. Efectivamente en el Centro de Artesanía de Lorca, la promenade nace de la relectura contemporánea de un zoco. Un gran espacio central que organiza el gran mercado de objetos que se van distribuyendo en un recinto circular de rampas. Se trata de dejar caer el recorrido y organizarlo en torno a ese gran vacío central¹¹. Una gran figura oblonga de hormigón, entre lo orgánico y neobrutalista¹²⁻¹³, se describe en su sección, desde el mecanismo de una gran rampa¹⁴ que va desgranando el programa y contenido expositivo; la feria de la artesanía. Y es ahí, precisamente, donde se da y nace la primera declaración de una escenografía: cifrando los modos de abordaje espacial; insinuando su sincretismo. Volviendo, de este modo, a motivar un acercamiento que se mueve en esas rutas escénicas que el arquitecto escoge en sus arquitecturas: descubrir la obra; caminar para conocerla; invitar a los visitantes a caer, a bajar para recorrer esas promenades. Será entonces, en un primer estadio del caminar, cuando el pavimento y su expresivo tratamiento en la entrada, anuncie y marque el primer umbral, el inicio de una sorpresa sugerida y de una realidad paralela.

Como casi siempre, el juego y la ambigüedad se mostrarán como carta de presentación, a pesar de la claridad expositiva de las narrativas espaciales. Este cuidado desequilibrio podría entenderse, quizás, desde la búsqueda insistente en su obra de un valor denostado o marginado dentro de nuestra cultura contemporánea: la lentitud. Su arquitectura lidia en los límites de esta contienda: retener los tiempos, generar lugares dentro de los alveolos arquitectónicos que provoquen la parada, la inmersión en el tiempo. Acaso como un deseo oculto de recluir e incluir, de invitar a permanecer. Tal vez por ello, la gruta de hormigón, el gran “bunker”, expuesto desde la continuidad material y espacial, puede enlazar con la metáfora construida de la protección, recuperando aquél universo o imaginario de Bachelard: “la casa protege al soñador, nos permite soñar en paz”¹⁵.

Y es que, efectivamente, el centro se erige en su interior desde una escala casi doméstica, aferrada al calor y cuidado del hogar que se le atribuye. Nuevamente, como sucederá en gran parte de su obra, se diluyen los límites entre lo público y lo privado -casi lo doméstico- aspecto sintomático también que se daba, como vimos, en la cubierta/plaza.

11 Cualidad que lo vuelve a unir por proximidad a Francisco Javier Sáenz de Oiza a la hora de componer sus espacios desde aquellas subidas que vienen precedidas de una bajada o pequeña depresión inicial, como sucede en dos de sus obras más conocidas: Torres Blancas y el edificio BBVA.

12 Los conceptos constructivos se muestran próximos a las ideas originarias expuestas por Reyner Banham aunque tienen que verse aquí como versiones recicladas o híbridas. En España han habido figuras – caso de F. Higuera o A. Miró, y otros tantos- que ya habían transitado los caminos sugeridos, como también maestros, ya reconocidos por su magisterio en Molina, como son Oiza, y el que sería profesor en la carrera del arquitecto murciano: Javier Carvajal. Véase: Banham, 1967

13 Sobre la permanencia contemporánea de las secuelas de esta herencia Purini señala lo siguiente: “Se è vero che il Neobrutalismo si riprometteva di esprimere il ruolo sociale dell’architettura tramite la sincerità del costruire, mà sincerità rappresentata dalla corrispondenza il più possibile esatta tra i materiali e l’impianto tettonico, tra il volumen complessivo del manufatto e i suoi spazi, tra l’edificio e il contesto, allora è anche vero che questa intenzione si riscontra ancora oggi in alcuni orientamenti della ricerca”. Purini, 2011, p. 35.

14 Véase: <http://lasformasdelhabitar.blogspot.com.ar/2017/08/>

15 Bachelard, 1965, p. 30



Ilustración 9. Recorridos interiores Centro. Fuente: *Ibídem*

En su interior todo está fundamentalmente construido y acabado en hormigón, desde los grandes muros, cubiertas, forjados, detalles constructivos, hasta incluso gran parte del mobiliario sólido y fijo del edificio, imprimiendo un valor secuencial espacial, pero también fortaleciendo la sensación de inmanencia y pertenencia que desde el tratamiento material percibe -siente- el espectador cuando lo visita. Se trata de una gran gruta, un vientre excavado que se adivina progresivamente pero que visualmente parece único. Los espacios centrales culminan con mallados metálicos -lucernarios cenitales- que sobresalen en la cubierta y que recuerdan la obra de Wright. La gran promenade invita a caminar desde el material del pavimento¹⁶ y la continuidad de los muros perimetrales de

16 El pavimento es único de losas rectangulares de piedra desbastada (caliza gris de la zona del Cabezo de Torres). Estructura de hormigón en muros, forjados y vigas (placa nervada). Cimentación en losa de hormigón. Acabados en el mismo material con encofrado de madera machihembrada. Las instalaciones aparecen embebidas o "inmersas" en la estructura de hormigón, reforzando la continuidad material del conjunto. Iluminación artificial a base de carriles electrificados.

hormigón. Se trata de una promenade amable, lenta, inscrita en esas formas de expresión de la arquitectura a las que se refiere Pallasmaa:

*“En mi opinión, sin embargo, la arquitectura es intrínsecamente lenta y tranquila, una forma de arte de baja energía en sus emociones [...] Creo en una arquitectura que ralentice y enfoque las experiencias humanas en lugar de acelerarlas o difuminarlas”*¹⁷

El Centro de Artesanía de Lorca se entiende como un espacio tremendamente evocador, ligado a ciertas reminiscencias de una melancolía escondida pero sugerente de las arquitecturas pretéritas, y manejada con una cuidada introversión espacial que ha trascendido en el exterior con sumo cuidado. El gran volumen de hormigón que sobresale levemente en la superficie, de nuevo, no quiere ofrecer sus secretos¹⁸. Molina quiere en la cubierta crear ciudad, favorecer la parte más exhibida - aunque con claras concesiones a la privacidad- del proyecto, pero en su interior prevalece una sensación de recogimiento, de quietud. Un paseo que se madura y saborea, que es más táctil que visual, prolongándose en el tiempo como una caída sin fin. Es una obra grave, de peso -tectónica- que promueve un alegato si se quiere arrebatado contra la condición ligera -ingrácida- y transparente de la modernidad. Se trata de un proyecto que abraza el caminar, que lo acoge y que invita a la demora.

Desde que comienza el recorrido, se originan esos lugares que quedan entre los patios de luz del vestíbulo y que se prolongan hasta los rincones de vegetación que se distribuyen en la cubierta. Lugares de paso y caída, de reposo y espera. Motivados porque deliberadamente se defiende el valor que la calle tiene en la composición de la ciudad¹⁹. Molina se resiste a que sus edificios constituyan tan solo espacios de transición, de paso. Y este recurso y sobrevaloración de las rutinas sociales atribuibles a la tradición de la calle, está presente en todo el conjunto y un buen número de obras realizadas por el autor. Como no podía ser de otro modo, vuela a generar esa dicotomía entre lo cerrado y lo abierto, lo público y lo privado, lo transitable y lo prohibido: capas de recorridos sinuosos; adarves.

Conclusiones abiertas:

Llegados a este punto, podemos subrayar que toda la obra, como venimos apuntando, aparece orquestada desde un principio universal: el acto de caminar. Sin embargo, éste ya no culmina dentro del escenario de una síntesis moderna -reforzada desde el seguimiento lejano enmarcado en el fervor crítico de un primer Le Corbusier²⁰, sino que es el resultado de una conquista fenomenológica milenaria²¹. Al final puede concluirse, que todo lo expuesto tiene que ver con la exaltación del recorrido -por extensión de lo social y del habitar-, con el paseo, con elogiar la actividad placentera -festiva- del caminar como venimos apuntando: “Caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia”^{22,23}. El Centro de Artesanía de Lorca se erige como un edificio que desde su asertividad contextual, sus recorridos, tiempo y tempo, sus materiales y cualidades hápticas, y cubierta/plaza/calle, termina ofreciendo un lugar a la ciudad donde aquietar el tiempo, donde acoger el caminar. En la esperanza de construir una ciudad

17 Pallasmaa, 2010, p.165

18 “Una de las razones por las que las casas y las ciudades contemporáneas son tan alienantes es porque no contienen secretos; su estructura y su contenido se percibe de un solo vistazo.” Pallasmaa, 2016, p. 31

19 Paul Virilio apunta: “In realtà oggi viviamo la morte della strada, del contatto con il suolo, con il marciapiede, a beneficio di una percezione superficiale e lontana: quella di un elicottero che sorvola la città o di un'auto che passa veloce su un'autostrada. Percepriamo solo a distanza, dall'alto o da lontano”. Recogido en: La Cecla, 2008, p. 56

20 “La buena arquitectura ‘se camina’ y ‘se recorre’ tanto adentro como afuera. Es la arquitectura viva. La mala arquitectura está coagulada alrededor de un punto fijo, irreal, ficticio, extraño a la ley humana” LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe. 1998.

21 Solnit, 2015

22 “La relación del hombre que camina con su ciudad, con sus calles, con sus barrios, ya le sean estos conocidos o los descubra al hilo de sus pasos, es primeramente una relación afectiva y una experiencia corporal [...] La ciudad no está fuera del hombre, sino en él, impregnando su mirada, su oído y todos los demás sentidos” Le Breton, 2015, p. 15 y 174-175.

23 El carácter esencial de la arquitectura de Juan Antonio Molina podría considerarse, en últimas, autobiográfico. Como si de alguna manera, el ímpetu y la nostalgia del caminar que el autor despliega en su quehacer diario –“la ciudad no está fuera del hombre, sino en él”-, hubiera sido trasladado a su manera de proyectar y entender el espacio arquitectónico.

menos agitada y convulsa, de atrapar lo furtivo y transitorio²⁴. De ser, al final, otro lugar más de la ciudad donde convivir y disfrutar.²⁵



Ilustración 10. Itinerario exposición. Fuente: *Ibíd*em

24 Sobre esto último el arquitecto y pensador finés señala: “Las ciudades y los edificios antiguos son acogedores y estimulantes, puesto que nos ubican en el continuum del tiempo; se trata de amables museos del tiempo que registran, almacenan y muestran las huellas de un momento diferente a nuestro sentido del tiempo contemporáneo nervioso, apresurado y plano; proyectan un tiempo “lento”, “grueso” y “táctil”. Op. Cit. *Pallasmaa, 2016*, p. 9

25 Lamentablemente la desidia institucional y el abandono condenaron, hace años, a que aquél espíritu noble del proyecto se viera frustrado por no entenderse y respetarse los significados y bondades del ejercicio propuesto. Hoy día la posibilidad de la plaza cubierta ha desaparecido y el centro en su interior se salva como Museo a pesar de la acumulación repetida de objetos. Quizá estemos todavía muy alejados para entender que la arquitectura contemporánea -último tercio del siglo XX- también merece salvarse como patrimonio valioso e insustituible de nuestra cultura y sociedad.

Bibliografía:

- AUGÉ, Marc (2004) Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (1965). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- CABRERO, Gabriel Ruiz (2001) R. El moderno en España. Arquitectura 1948-2000. Sevilla: Tanais.
- CHAVES, Norberto (2005). El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano. Buenos Aires: Paidós.
- CORTÉS, Juan Antonio (2003). Modernidad y arquitectura. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CLÉMENT, Gilles (2002). *Paisaje como territorio mental. Jardines insurgentes*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- FERNÁNDEZ COX, Cristián (2005). El orden complejo en la arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (2014) *Paisajes contruidos*. 166. 9. *Obras topográficas*.ArquitecturaViva.(http://www.arquitecturaviva.com/media/public/img/sumarios/a_viva/aviva_166_sumario.pdf)
- PURINI, Franco (2011). Derivazioni inquiete. Architettura Estrema. Il Neobrutalismo alla prova della contemporaneità. A cura di Anana Rita Emili. Roma: Quodlibet Studio.
- RUBY, Andreas & Ilka (2006) El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili.
- LE BRETON, David (2015). Elogio del caminar. Madrid: Siruela. 2015.
- LA CECLA, Franco (2008). Contro l'architettura. Torino: Bollati Boringhieri. 2008.
- LE CORBUSIER (1998). Hacia una arquitectura. Barcelona: Apóstrofe.
- MONTANER, J.M (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep María (2011). La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (2005). Los Principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX. Barcelona: Reverté.
- PALLASMAA, Juhani (2006). Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, Juhani (2015). Una arquitectura de la humildad. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- PALLASMAA, Juhani (2012). La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- PALLASMAA, Juhani (2016). Habitar. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLNIT, Rebeca (2015). Wanderlust. Una historia del caminar. Madrid: Capitán Swing libros.