

La cabaña primitiva en la arquitectura actual

RAFAEL ECHAIDE
DR. ARQUITECTO

1

El lector habitual de los libros y revistas de arquitectura suele encontrar en sus páginas una imagen que le resulta familiar: es un grabado en el que se ve una figura femenina que representa a la Arquitectura, que extiende su brazo para señalar a una tosca cabaña de madera. Esta cabaña constituye el punto de partida argumental del libro de Marc-Antoine Laugier *"Essai sur l'architecture"*, publicado en 1753.

En las primeras páginas de este libro, el autor imagina cómo pudo ser el origen de la arquitectura: El hombre primitivo se va dando cuenta de que los refugios naturales no le ofrecen una protección conveniente ¹:

"El hombre quiere una morada que le albergue, no que le entierre. Algunas ramas desgajadas que encuentra en el bosque sirven para sus fines. Elige las cuatro más fuertes y las coloca perpendicularmente al suelo para formar un cuadrado. Sobre estas cuatro apoya otras cuatro transversales; sobre estas, coloca en ambos lados otras inclinadas de modo que lleguen a un punto del centro. Cubre esta especie de techo con hojas lo bastante gruesas para protegerle del sol y la lluvia: ahora el hombre está alojado. Ciertamente que el frío y el calor le harán sentir sus excesos en esta casa, abierta por todos lados; pero después rellenará los espacios intermedios con columnas y así se encontrará seguro.

"La pequeña choza que acabo de describir es el tipo sobre el que se han elaborado todas las magnificencias de la arquitectura. Los defectos fundamentales se evitan y la auténtica perfección se consigue aproximándose a sus sencillez de ejecución. Las piezas verticales de madera sugieren la idea de las columnas, las piezas horizontales que descansan sobre ellas, los entablamentos. Finalmente, los miembros inclinados que constituyen el techo suministran la idea del frontón. Nótese entonces lo que todos los maestros del arte han confesado."

Y poco más adelante, añade:

"Nunca ha habido un principio de consecuencias más fecundas; con él como guía es fácil distinguir aquellas partes que son componentes esenciales de un orden arquitectónico de aquellas otras que se han introducido por necesidad o por capricho."

Hoy en día nos puede parecer un tanto arbitraria

la descripción que hace el abate Laugier del origen de la arquitectura. Pensamos que probablemente no hubo un solo tipo de cabaña primitiva, sino que las primeras construcciones debieron tener distintas características. Y es curioso que el tratado de arquitectura de Vitrubio, que era la única fuente que poseía el abate Laugier sobre los orígenes de la arquitectura, en el Capítulo I del Libro Segundo, hace una descripción de las primeras construcciones humanas que no coincide con la de Laugier. Según Vitrubio, los hombres primitivos utilizaron

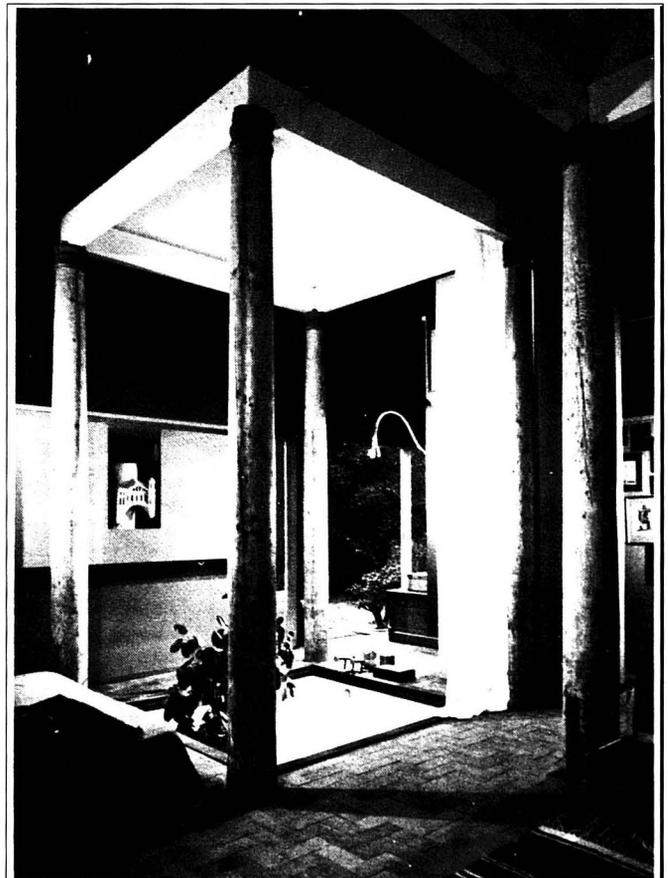


Figura 1

Casa de Charles Moore en Olinda

diversos sistemas constructivos, todos ellos muy toscos, que fueron mejorando lentamente.

Vitrubio dice explícitamente que su descripción del origen de las primeras cabañas se basaba en el conocimiento que tenía de algunas construcciones

primitivas de su tiempo².

“Que todas estas cosas hayan tenido el origen referido lo podemos colegir de que aún en el día las naciones extranjeras hacen sus habitaciones de dichos materiales, como en la Galia, España, Lusitania y Aquitania, donde los cubren con tablas de roble, o con paja”.

Y a continuación cita otros ejemplos de construcciones primitivas, entre ellos la choza de Rómulo que se conservaba en el Capitolio.

La cabaña primitiva del abate Laugier, que era un ejemplo de sencillez y de claridad, que debía ser-

madera era el modelo que debían imitar los templos de piedra. Con esta idea, concluía Vitrubio³:

“Así, juzgaron que lo que en la realidad no es posible, tampoco lo debe ser en apariencia; y sólo adoptaron en los edificios las cosas apropiadas y fundadas en la naturaleza, aprobando sólo aquellas que, en caso de duda, se las pueda señalar la razón y el verdadero significado. De estos orígenes nos dexaron establecidas las reglas y proporciones de cada Orden”.

Por lo tanto, según Vitrubio, los primitivos templos de madera eran el modelo que debía imitar toda la arquitectura. Este modelo originario era tan

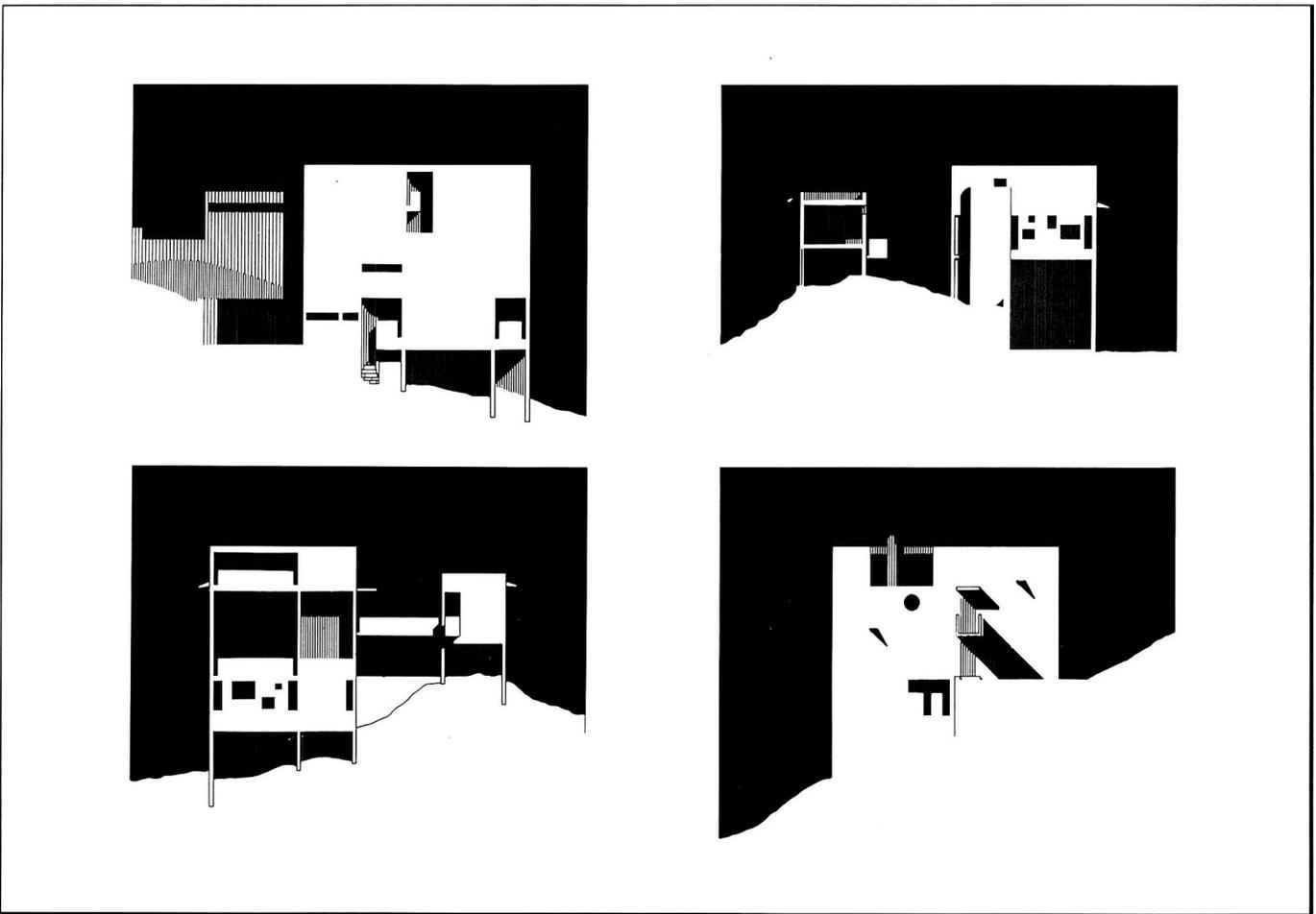


Figura 2
Galfetti: Casa Rotalini

vir de guía a todos los arquitectos, no puede relacionarse con las cabañas que describe Vitrubio en su Libro Segundo. Laugier se pudo inspirar, en cambio, en otro texto de Vitrubio, el Capítulo II del Libro Cuarto.

Este capítulo trata de la estructura superior de los templos, que según Vitrubio, se habían construido al principio de madera y más tarde, al construirlos con piedras y mármoles, se había procurado mantener las formas propias de la construcción de madera. La descripción que hace Vitrubio de estas formas es muy detallada, porque para él no se trataba simplemente de una cuestión erudita, sino que tenía un carácter normativo. El primitivo templo de

valioso, que se debían conservar fielmente sus formas y sus proporciones, aunque la construcción se realizara con otros materiales.

No nos consta que la primera construcción humana fuera una cabaña apoyada en cuatro postes, como imaginaba el abate Laugier. Pero en cambio, entra dentro de lo probable la existencia de unos templos de madera que fueron los antepasados de los templos griegos que ya conocemos y a través de ellos, de toda la arquitectura clásica. Y en último término, este origen remoto de la arquitectura clásica constituía el punto de apoyo de la tesis de Laugier. Para él, las únicas partes esenciales de la arquitectura eran las columnas, el entablamen-

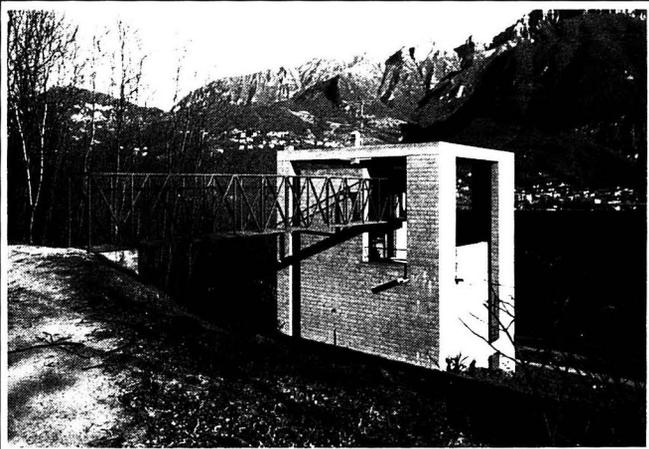


Figura 3
Mario Botta: Casa en Riva San Vitale

to, el frontón y la cubierta. Todo lo demás se había añadido "por necesidad o por capricho" y por lo tanto no podía añadir nada a la belleza esencial del edificio.

2

A medida que avanzaba el siglo XVIII y luego el XIX, fueron aumentando las dudas sobre la existencia y el valor normativo de ese antepasado mítico de la arquitectura clásica, el templo-cabaña. El pensamiento racionalista no estaba dispuesto a aceptar, sin pruebas, la realidad de su existencia. Pero desde el punto de vista práctico -que era el de la mayoría de los arquitectos- la prueba de la existencia del antepasado era una cuestión secundaria. Existía la estirpe del antepasado -es decir, la arquitectura clásica- que poseía un conjunto de normas que habían demostrado su eficacia en muchas obras de arquitectura. A efectos prácticos, daba lo mismo considerar que el templo-cabaña primitivo era una realidad o un mito.

Esta situación empezó a cambiar en los últimos años del siglo XIX. El grupo artístico *Secession* de Viena construyó en 1.898 un pequeño edificio de exposiciones. Sobre su puerta principal figuraba la

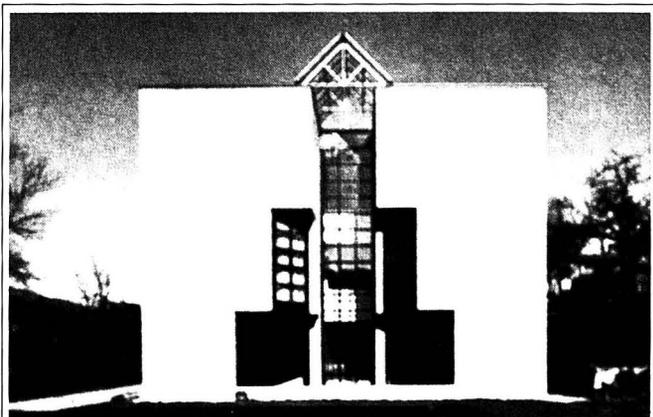


Figura 4
Mario Botta: Casa en Pregassona

inscripción:

DER ZEIT IHRE KUNST
DER KUNST IHRE FREIHEIT
A la época su arte
Al arte su libertad

Con este lema proclamaban la libertad que debe poseer cada época para crear su propio arte. Quizás esta libertad no exija una ruptura con la tradición, pero al menos la hace posible. Y de hecho, tanto en la *Secession* como en otros grupos artísticos, existía la voluntad de ruptura.

Veinticinco años más tarde, en 1.923, el arquitecto Ludwig Mies Van der Rohe volvía a plantear el tema de la independencia artística del tiempo presente, en el primer número de la revista G, con estas frases lapidarias:

"La arquitectura es la voluntad de la época traducida en espacio.

Viva Cambiante Nueva
Ni el ayer, ni el mañana, solo el hoy puede plasmarse.

Sólo se puede realizar esta arquitectura.

Crear la forma desde la esencia de la función con los medios de nuestra época.

Esta es nuestra tarea".

El año siguiente, en 1.924, escribía un artículo titulado *Baukunst und Zeitwille* (arquitectura y voluntad de la época) en el que desarrollaba con más de-

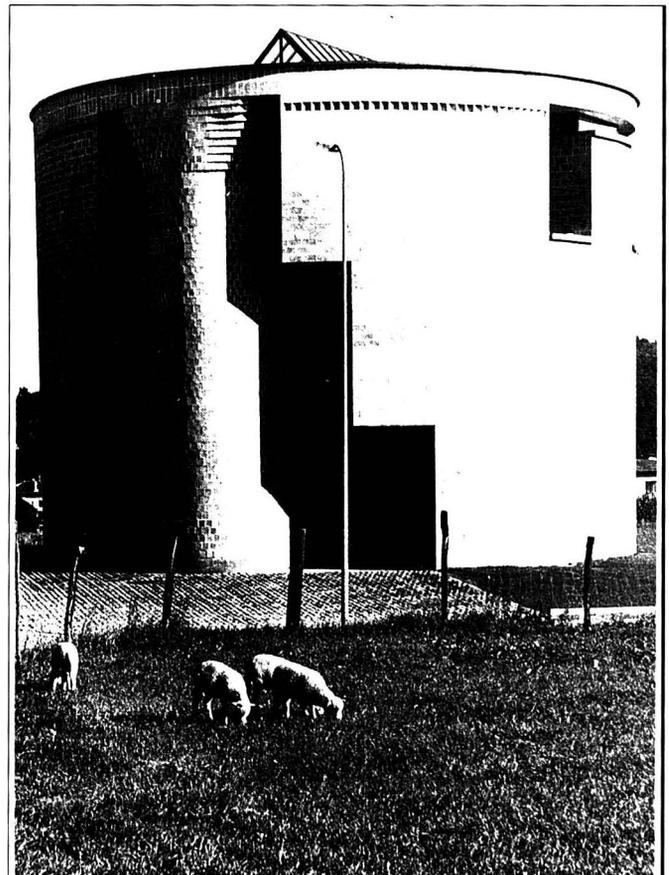


Figura 5
Mario Botta: Casa Redonda

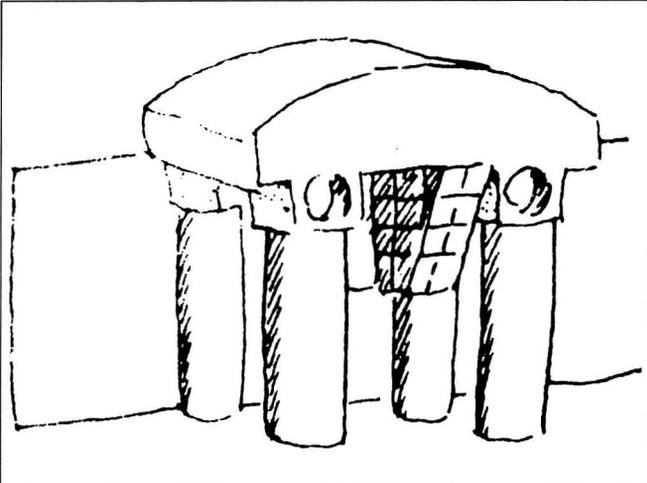


Figura 6

M. Graves: Dibujo preparatorio de un estudio de danza en Princeton.

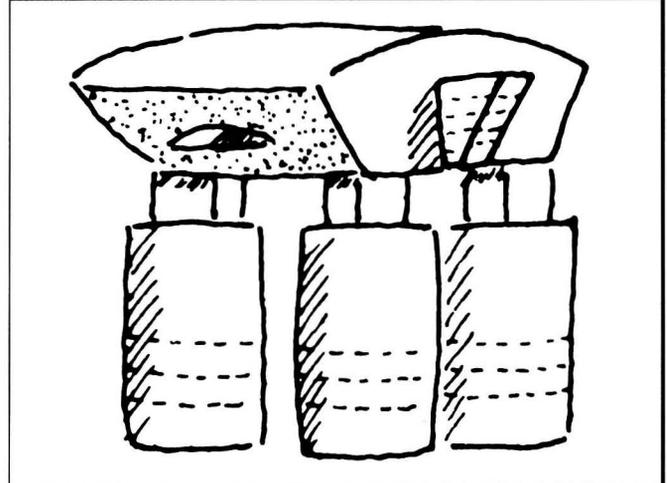


Figura 7

M. Graves: Dibujo preparatorio de Casa en Green Brook.

talle su idea:

“Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales. ¿Preguntamos los nombres de sus constructores? ¿Qué significado tiene la personalidad casual de sus creadores? Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son los símbolos de su época.

La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad no sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura y vacilante. Hasta entonces será un caos de fuerzas sin dirección. Una cuestión como la de la naturaleza de la arquitectura tiene importancia decisiva. Debemos entender que toda la arquitectura está basada sobre su propio tiempo, que sólo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. En ninguna edad ha sido de otro modo.

Es inútil escoger el uso de las formas del pasado en nuestra arquitectura. Incluso el más fuerte talento artístico fracasará en este intento. Una y otra vez vemos arquitectos de talento que fracasan porque su obra no está a tono con su época”

Probablemente Mies tomó de Alois Riegl -que era uno de los autores que leía más asiduamente en estos años- la idea de que cada época posee un modo propio de expresión artística. Aunque esta idea tiene un origen mucho más lejano en el *Zeitgeist* (espíritu de la época) de Hegel.

En los años veinte, la idea de que cada época debe poseer su propia expresión artística, tenía ya bastante aceptación entre los artistas. A la luz de esta idea, la tradición se veía como un peso muerto, que no poseía ningún valor. Más aún, se convertía en un peligro, que podía llevar al fracaso a arquitectos de talento, como había escrito Mies.

La nueva arquitectura que pretendía ser una manifestación del “espíritu de la época” no necesi-

taba ocuparse de la cabaña primitiva. Le Corbusier utilizó en alguna ocasión, en la defensa de sus tesis, el argumento de autoridad de las construcciones primitivas.⁶ Pero se trata de un caso poco frecuente. La mayoría de los arquitectos modernos pensaban que la respuesta a los problemas de hoy no se pueden encontrar en el pasado.

3

Esta actitud de los arquitectos modernos ha ido cambiando con el tiempo, como era inevitable que sucediera. Porque la idea del “tiempo presente” es algo muy escurridizo, y lo es aún más cuando se pretende convertir a la adecuación al tiempo presente en la medida de la calidad de las obras de arquitectura. Cuánto más se valora el momento presente, el estar al día, la obra de arquitectura se va vaciando de contenido.

Esta época nuestra, en la que nacen nuestras obras de arquitectura, no es solamente el momento presente. Tampoco se puede limitar arbitrariamente su duración: el tiempo presente no empezó hace diez años o veinte años. La herencia que hemos recibido del pasado no es una masa homogénea. Una gran parte de esa herencia ha caducado, pero en cambio hay en ella cosas que se mantienen extraordinariamente vivas. Por ello, para los arquitectos -y para todas las personas que intervienen en la conformación del entorno humano- el estudio del pasado resulta totalmente necesario.

Al mismo tiempo que los arquitectos modernos se han ido interesando por la historia, viéndola como una realidad que influye en nuestro comportamiento, han ido apareciendo en las obras de arquitectura unas formas en las que se reconocen las imágenes del pasado.

Las formas de las arquitecturas del pasado vuelven de un modo indiscriminado, casi caótico, unas veces casi enteras y otras veces muy deformadas.

Entre estas imágenes encontramos también la cabaña primitiva, a veces en los lugares más inesperados.

4

Una de estas reapariciones se produjo en la localidad de Orinda, California, en una pequeña casa que construyó Charles Moore para él mismo, en 1.962. Dentro de la casa hay dos estructuras de madera muy simples, a las que Moore llama "edículos". Están formadas por cuatro postes atados en su parte superior por cuatro vigas, formando un cuadro. Esta estructura no es propiamente la cabaña primitiva del abate Laugier, puesto que e falta el frontón y la cubierta, pero está tan relacionada con ella, que creo que vale la pena examinarla. Moore explica su interés por los edículos con estas palabras:⁷

"Para nosotros la imagen de la "casa" ejerce un gran poder sobre la mente humana, y el hecho de que una casa deba parecer el lugar más importante del mundo para sus habitantes. Desde los tiempos más remotos, este centro espiritual se ha marcado con cuatro postes que en general delimitan un hogar. En las cabañas del hombre primitivo, este hogar de cuatro postes estaba rodeado de rincones destinados al almacenamiento o al uso de instru-

mentos específicos. Posteriormente, este conjunto de cuatro postes cubierto por un tejado se convirtió en la casa simbólica, el edículo, en el que por ejemplo, eran coronados los faraones, y más tarde aún, en el que se colocaban las imágenes de los santos o los altares."

Estas palabras podrían haber sido el anuncio de una nueva concepción de la vivienda, que abandonara los planteamientos funcionalistas o de mera especulación estética que estaban en boga y utilizase el valor simbólico de los cuatro postes clavados en el suelo, para crear una arquitectura llena de significado. Las palabras de Moore hacen referencia a un significado espiritual, y las imágenes que acompañan a éste texto -el cimborrio de una iglesia románica y el baldaquino de otra barroca- parecen confirmar el propósito de conceder al edículo un papel importante en la creación de la vivienda. En la práctica, en cambio, Moore trató este tema de una forma totalmente banal. Su casa de Orinda tiene dos edículos, con lo cual este elemento pierde su significado simbólico de "casa". Además utilizó uno de los edículos para situar en él la bañera con su ducha.

En 1.966, en la casa Johnson, junto al condominio Sea Ranch, utilizó también el edículo, pero esta vez de planta octogonal, con lo cual su valor simbólico quedaba debilitado. En otras obras de Moore se encuentran solamente unas débiles alusiones al

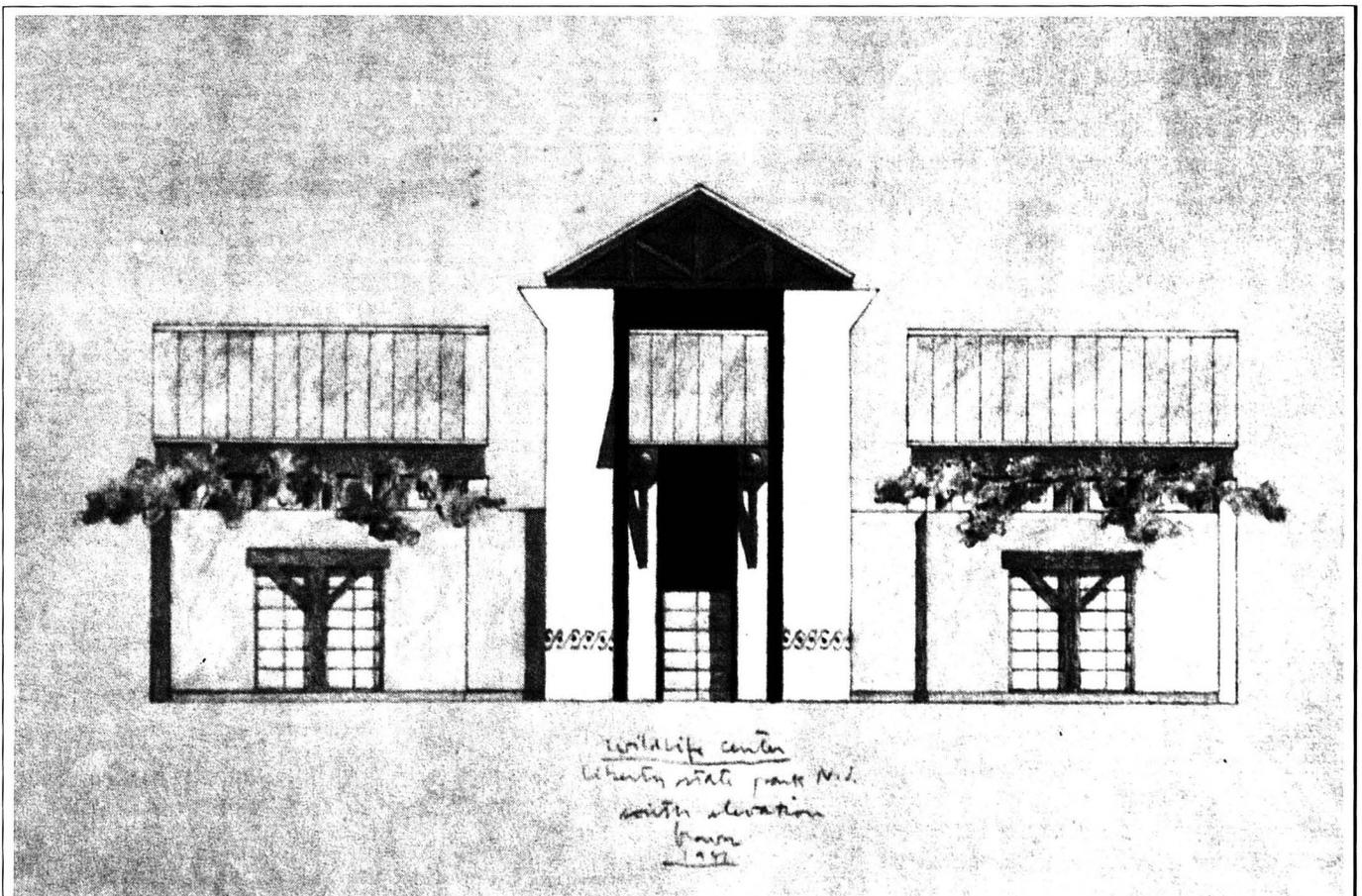


Figura 8

M. Graves: Centro de educación ambiental. Jersey City

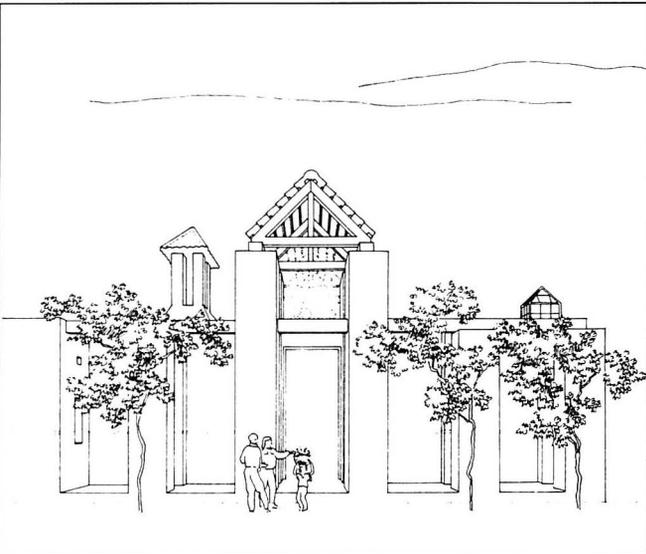


Figura 9
M. Graves: Biblioteca San Juan Capistrano.

edículo. De éste modo, Moore dejó casi sin explotar las posibilidades que ofrecía esta estructura primitiva.

5

Después de la aparición de la cabaña primitiva en los “edículos” de Charles Moore, se puede constatar que vuelve a aparecer, aunque de una forma muy distinta, en algunas casas del arquitecto Mario Botta.

Charles Moore utilizó unas formas históricas y les dió un nuevo uso. En cambio, en la obra de Botta no se da el precedente histórico concreto. Su aproximación a la cabaña primitiva es menos concreta: consiste en la búsqueda de formas simples y primarias. El mismo Botta nos habla de su interés por éstas formas.⁸

“En los años de nuestra formación, en la adolescencia cultural que nos modeló, existen imágenes y acontecimientos que en la historia autobiográfica de cada uno de nosotros asumen un significado y un valor extraordinarios.

Representan momentos de “descubrimiento” y de “revelación”, pruebas de “clarificación”, señales “mesiánicas” que perduran como puntos de referencia incluso durante los años y los tiempos de crecimiento sucesivos.

Una de éstas “revelaciones”, que recogí en los años de mi formación, es la casa Rotalini de Bellinzona, realizada por Galfetti en los años 1.960 y 1.961.

Recuerdo la intensidad de la emoción, el sobresalto del corazón en la garganta, la intuición segura de que aquella casa indicaba un recorrido y una investigación a los que ni siquiera yo podría escapar. Descubrí que allí, en las pendientes de la montaña, un volumen primario de hormigón, apenas perforado para albergar un habitat para el hom-

bre, había sido levantado para desafiar el paisaje dominante, potente y atormentado.

Era una imagen que evocaba los sentimientos primarios que recordaban la lucha atávica entre el hombre y la naturaleza y que aquí (con el extraordinario diálogo que se realizaba con los puntos emergente de los castillos medievales de la ciudad) testimoniaba que en nuestro tiempo -incluso en nuestro tiempo- era posible compararse en términos positivos, en términos de enriquecimiento recíproco, en la confrontación entre el hombre y su propio ambiente”.

Este “volumen primario de hormigón, apenas perforado para albergar un hábitat para el hombre”, no era en realidad tan primario. Lo era solamente de un modo relativo, comparado con otras construcciones modernas. Tampoco eran tan escasas sus perforaciones. No se podría comparar, en cuanto a simplicidad formal, con ninguna casa-torre medieval. La composición interna de la casa Rotalini derivaba de las composiciones de “planta libre” que utilizaba la arquitectura del Movimiento Moderno. En estas plantas, la distribución de los espacios quedaba desvinculada de la estructura resistente del edificio. En la casa Rotalini se puede apreciar esta libertad de composición, característica de la Arquitectura Moderna, aunque también se aprecia un esfuerzo por reconstruir la unidad de los muros que envuelven el espacio interior.

Las primeras casas de Mario Botta, la casa parroquial de Genestrerio (1.961-1.962) y las casas unifamiliares de Stabio (1.965-1.955) y de Cadenazzo

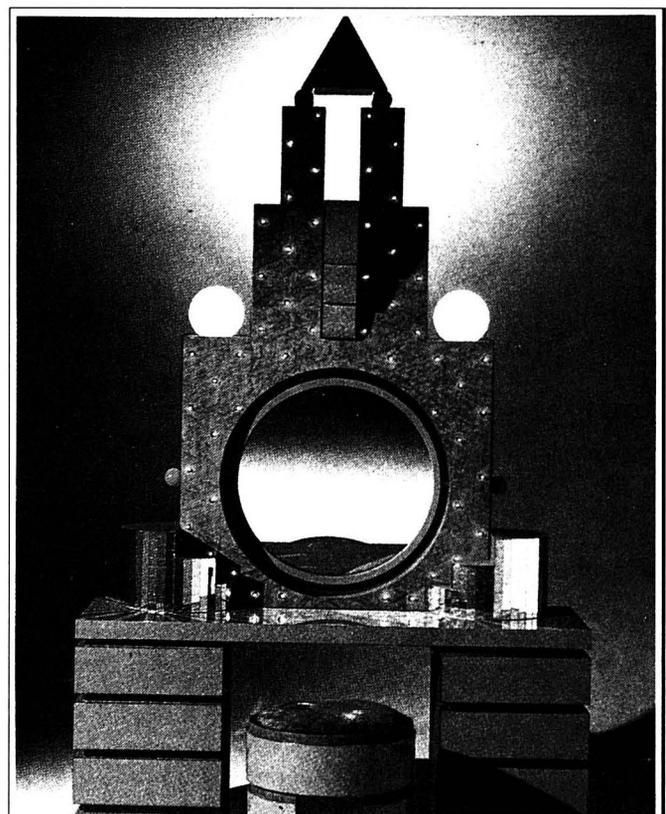


Figura 10
M. Graves: Tocado

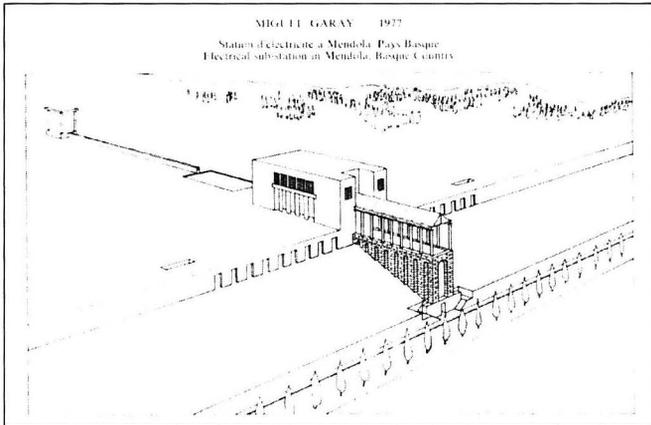


Figura 11

Miguel Garay: Proyecto de subestación eléctrica.

(1.970-1.971), tienen unas características parecidas a las de la casa Rotalini de Galfetti: hay en ellas una pugna entre la planta libre y la continuidad de los muros.

En la casa de Riva San Vitale (1.972-1.973) continúa la pugna entre la planta libre interior y la simplicidad de la estructura muraria. La libertad de los espacios interiores se manifiesta en los huecos, cuya distribución asimétrica contrasta con la forma del volumen exterior, que es un prisma puro. Este prisma revela un deseo de simplicidad, que todavía no se ha alcanzado.

La siguiente etapa del itinerario de Botta en busca de las formas primarias de la arquitectura, es la casa unifamiliar de Pregassona, de 1.979. En esta casa, que es también un prisma de planta cuadrada, Botta renuncia a la planta libre. La forma regular de los muros exteriores impone su ley a la distribución interior de la casa, que se hace casi completamente simétrica. El abandono de la planta libre por parte de Botta es un dato significativo, por lo que supone de ruptura con los planteamientos del Movimiento Moderno, aunque esta ruptura no es total: la casa de Pregassona, un prisma simple, encerrado por muros de carga y con una distribución simétrica, aún manifiesta su deseo de comunicación con el espacio exterior a través de una brecha frontal que se prolonga hacia arriba mediante un lucernario.

Poco después, Botta construyó en Stabio otra casa de características parecidas, aunque su planta era circular: es la llamada Casa Redonda (1.979-1.981). Esta casa posee una imagen más fuerte que la de Pregassona, ya sea por la continuidad de sus muros o porque sus ventanas son menos visibles.

La Casa Redonda es seguramente el punto más avanzado que ha alcanzado Botta en su camino de regreso a las formas originales de la arquitectura. Es un punto avanzado si se tiene en cuenta que ha llegado a él desde las construcciones de planta libre de la arquitectura Moderna. Pero aunque haya avanzado mucho, la distancia que le separa de la verdadera cabaña primitiva es aún mucho mayor. Es una distancia tan grande, que resulta difícil cre-

er que esté buscando una arquitectura realmente primaria.

6

Michael Graves es, posiblemente, el arquitecto contemporáneo que se ha sentido más interesado por la cabaña primitiva. Este interés se aprecia especialmente en los abundantes bocetos que va realizando en el proceso de preparación de sus proyectos, proceso que Graves denomina "especulación tangible".⁹

En este registro gráfico de las ideas e imágenes que van pasando por el pensamiento de Graves, la cabaña primitiva aparece en 1.977, en los dibujos preparatorios de un estudio de danza en Princeton, en la forma de un edículo de cuatro postes, de formas muy pesadas. Esta construcción vuelve a aparecer, con un aspecto parecido, en los bocetos para el proyecto de una vivienda en Green Brook

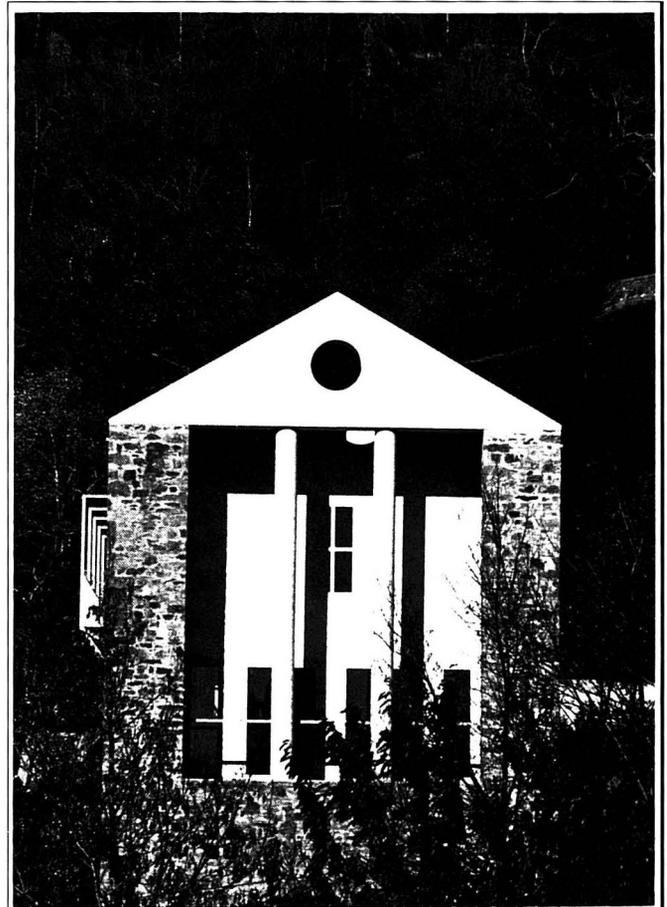


Figura 12

Campi y Pessina: Casa Maggi Arosio

(1.978). En los años siguientes, Graves fue realizando diversas variaciones sobre el tema de la cabaña primitiva, en una media docena de proyectos que no se llegaron a construir. Finalmente en 1.980, la cabaña primitiva de Graves llegó a convertirse en realidad, en el Centro de Educación Ambiental de Jersey City.

La finalidad de este centro es dar a conocer a la población local, las características de la fauna, la

flora y el medio ambiente del Parque Liberty de Jersey City. Para ello necesita un soporte arquitectónico muy simple: una sala de conferencias de 110 plazas, una sala de exposiciones un poco mayor y algunas habitaciones complementarias. Estos locales se pueden instalar fácilmente en unas cabañas. Existe una larga tradición, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, de construir cabañas en los parques, porque se considera que estas construcciones están más en armonía con la naturaleza que otras construcciones de tipo más convencional. Por lo tanto, el Centro de Educación Ambiental constituía una ocasión muy propicia para construir la cabaña primitiva.

La primera impresión que produce este centro, es que está formado por un grupo de cabañas bastante parecidas entre sí. Son unos prismas estrechos, altos y largos, con cubiertas a dos aguas soportadas por cuchillos de madera. Pero estas cabañas están unidas entre sí de una manera bastante artificiosa. El espacio que forma la sala de exposición se ha formado mediante la unión de tres cabañas, cuya apariencia exterior de cuerpos autónomos, está en contradicción con la utilización del espacio interno. También es ambigua la naturaleza de los elementos que soportan la cubierta de la cabaña principal:

desde el exterior parecen muros muy gruesos, pero en realidad son unos cuerpos huecos, que se utilizan en parte como almacenes y en parte forman los pasillos laterales de la sala de conferencias.

La cabaña primitiva de Graves es un forma exterior que se instala en las partes más altas y visibles del edificio, pero que influye poco en su composición arquitectónica, que obedece a unos criterios ajenos a la simplicidad de la cabaña. Para Graves, la cabaña primitiva es un emblema, que recuerda los orígenes de la arquitectura, pero sin que este recuerdo imponga ninguna obligación a la arquitectura actual. Debido a ello, la imagen de la cabaña primitiva se encuentra en las situaciones más inesperadas en la obra de Graves.

En la biblioteca pública de San Juan Capistrano, la cabaña primitiva aparece en dos cubiertas, semejantes a las del centro de Jersey City, aunque su imagen tiene menos fuerza, debido a la presencia de otros elementos formales. En las salas de exposiciones de mobiliario Sunar en Houston (1.980) y en Nueva York (1.981), la cabaña primitiva se transforma en una galería de columnas dentro de la exposición. En la Convención Nacional de A.I.A. en Mineápolis (1.981) una cabaña de ocho pilares con una cubierta de chapa aparece como el símbolo de



Figura 13

Stirling: Museo estatal de Stuttgart

la empresa de mobiliario Sunar. Graves utilizó también la imagen de la cabaña primitiva en el diseño de un juego de té para la casa Alessi de Milán (1.980) y en el remate de un tocador para la empresa de mobiliario Memphis, también de Milán (1.981).

7

La aparición de la cabaña primitiva en la obra de Michael Graves coincide con una corriente de interés por la arquitectura clásica, que tiene lugar en la segunda mitad de los años setenta y en los comienzos de los ochenta. Tras este interés se adivina

la necesidad de contar con una doctrina segura en el quehacer diario de los arquitectos, que lleva a poner los ojos en una tradición arquitectónica que está a salvo de las fluctuaciones de un presente siempre móvil.

Este interés por la arquitectura clásica hace que la cabaña primitiva aparezca de nuevo como un símbolo de recuperación de valores, como el punto de partida de una arquitectura renovada. No es extraño, por lo tanto, que su imagen se vea de nuevo en los tableros de dibujo de los arquitectos.

Entre esta imágenes encontramos, en 1.977, el proyecto de una subestación eléctrica en Mendola, obra de Miguel Garay, en el que una cabaña primitiva, estrecha y larga, se levanta sobre unos arcos

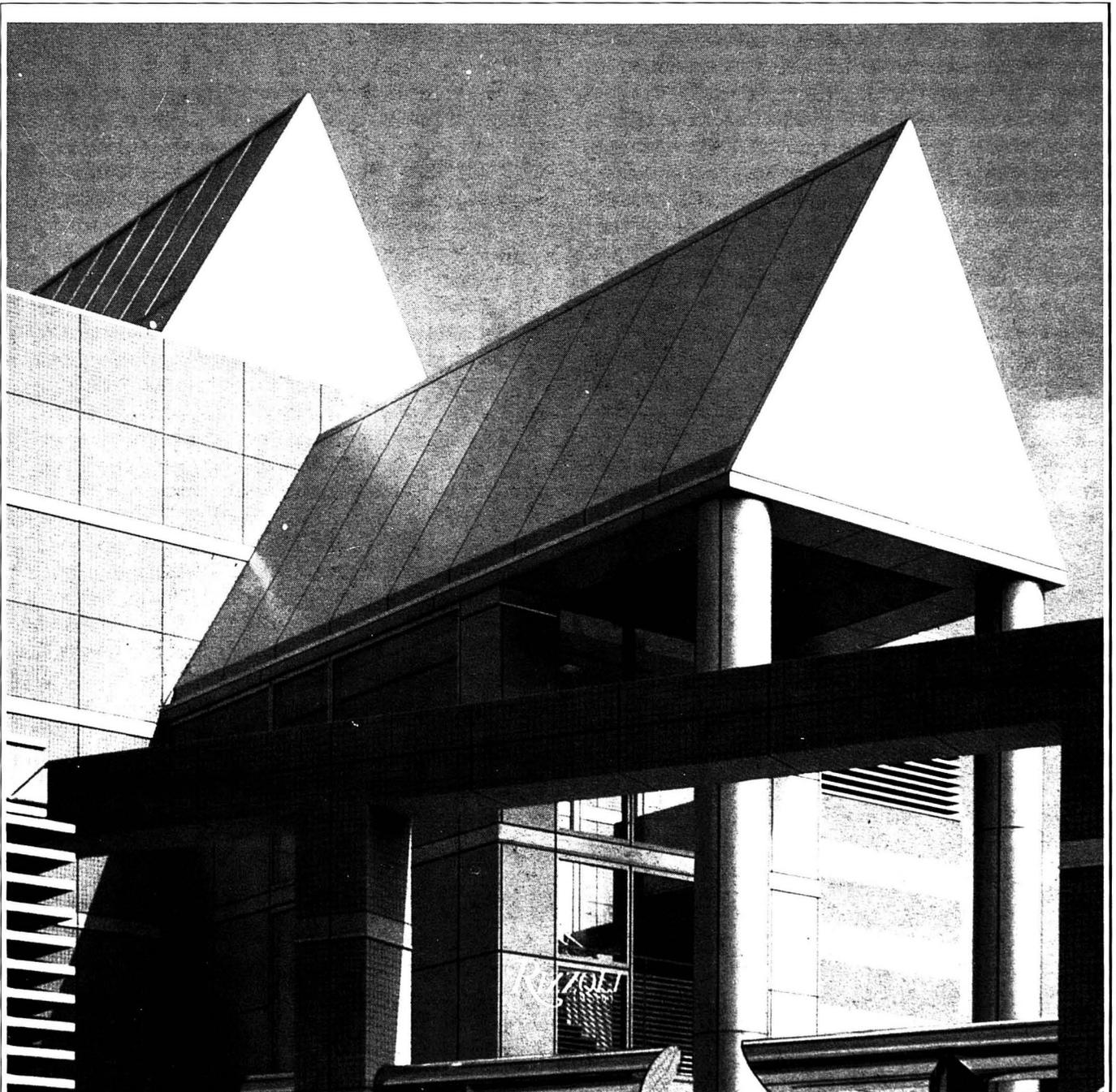


Figura 14

K. Kurosawa: Museo Municipal Nagoya

de piedra para dar una expresión solemne a un pequeño edificio.

La casa Iribarren en Sorrauren (1.977-1.978), de los arquitectos Manuel Iñiguez y Alberto Ustároz, adopta también la forma de la cabaña primitiva y refuerza su carácter simple y severo con una larga escalera situada en su eje de simetría.

El proyecto de la casa Cenzano en Madrid (1.983), del arquitecto Miguel Martín Escanciano, es también una cabaña, en cuya fachada el muro está retranqueado y el frontón se apoya en dos pilares, como si se tratara de un primitivo templo próstilo.

Los arquitectos Mario Campi y Franco Pessina rematan la fachada principal de la casa Maggi en Arosio (1.980) con un gran frontón apoyado en columnas y muros de piedra, como alusión a los templos de la antigüedad. Al año siguiente utilizan un pequeño edículo, formado por cuatro postes y cubierta a dos aguas, en la puerta del jardín de la casa Polloni en Origilio, un edificio muy poco clásico, por lo demás.

Esta versión de la cabaña primitiva, reducida a su mínima expresión -una cubierta a dos aguas sobre cuatro postes- es probablemente la que se ha utilizado más en la arquitectura reciente. Es una estructura autoportante, que se puede colocar delante de cualquier construcción. Su forma es tan simple que se relaciona con facilidad con las composiciones formales más diversas.

Por esta razón, no resulta extraño encontrar esta versión de la cabaña primitiva en uno de los edificios más complejos que ha producido el eclecticismo de los últimos años: el Museo Estatal de Stuttgart (1.977-1.984), de James Stirling. La técnica del collage que practica Stirling en sus obras recientes, le permite incorporar cómodamente a su museo el edículo de cuatro postes.

Otro ejemplo de la adaptabilidad de esta construcción primitiva nos lo ofrece el Museo Municipal de Arte de Nagoya (1.987), de Kisho Kurokawa, otro arquitecto que se caracteriza también por su eclecticismo.

Estas construcciones se han realizado con diversos materiales: la del Museo de Nagoya está revestida con chapas metálicas; en el Museo de Stuttgart

se ha empleado el perfil laminado de acero y la cubierta de vidrio; la entrada al jardín de la casa Polloni es de hormigón, mientras que Graves utiliza los cuchillos de madera sobre muros revocados en Jersey City y en San Juan Capistrano. Y a pesar de las diferencias de material y de proporciones, la forma primitiva conserva su personalidad y su fuerza de atracción.

La cabaña primitiva es una forma fuerte, porque es fruto de la convicción. Por eso atrae a los que no están convencidos, a los eclécticos. Estos necesitan apoderarse de la cabaña primitiva para colocarla en sus obras como un amuleto que dé seguridad, que recuerde que en otros tiempos los hombres sabían cómo debían construir.

NOTAS

- 1 Citado por Joseph Rickwert, **La casa de Adán en el Paraíso**, G.Gili, Barcelona 1.974, p.52.
- 2 Cfr. Marco Vitrubio Polión, **Los diez libros de arquitectura**, traducción de José Ortíz y Sanz, Akal, Madrid 1.987, p.29.
- 3 *Ibidem* p.38.
- 4 Cfr. Ludwing Mies Van der Rohe, **Escritos, diálogos y discursos**, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia 1.981, p.25.
- 5 *Ibidem*, p.31.
- 6 Cfr. Le Corbusier, **Hacia una arquitectura**, Poseidón, Buenos Aires, p.53.
- 7 Cfr. Charles Moore, Gerard Allen, Donly Lyndon, **La casa: forma y diseño**, G.Gili, Barcelona 1.972, p.51.
- 8 Cfr. **Aurelio Galfetti**, G.Gili, Barcelona 1.988, p.6.
- 9 Cfr. **Michael Graves**, G.Gili, Barcelona 1.987, p.324.