

# El árbol en la arquitectura de Alison y Peter Smithson

## *The Tree in Alison and Peter Smithson's Architecture*

**Nieves Fernández Villalobos** 

Universidad de Valladolid. [nfvillalobos@arq.uva.es](mailto:nfvillalobos@arq.uva.es)

**Andrés Jiménez Sanz**

Arquitecto. [andres@anarquitectos.es](mailto:andres@anarquitectos.es)

Received 2019.05.20

Accepted 2020.09.28



**To cite this article:** Fernández Villalobos, Nieves and Andrés Jiménez Sanz. "The Tree in Alison and Peter Smithson's Architecture." *VLC arquitectura* 7, no. 2 (October 2020): 59-89. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2020.11862>



**Resumen:** Alison y Peter Smithson fueron herederos de una destacada tradición paisajista que refiere la arquitectura a la naturaleza, confiriendo al árbol un valor protagonista en este vínculo. Sus árboles se relacionan con la arquitectura de distintas maneras: siempre respetado, a veces el árbol se convierte en su centro geométrico o simbólico; en ocasiones es manipulado e "involucrado" en la vida familiar; eventualmente, el árbol es empleado como idea generadora de un proyecto para después quedar olvidado o formalmente escondido, o por el contrario, para manifestarse abiertamente mediante su construcción; a menudo, el árbol se hace entramado y parece vestir a la arquitectura, protegerla y atrapar el paisaje en fragmentos; hasta llegar, al final de su obra, a configurar su límite formal. Todos ellos, incluso los construidos, son árboles en movimiento, que literal o simbólicamente narran el curso del tiempo. El artículo pretende rescatar la importancia del árbol y su configuración precisa en cada obra, a través del análisis de algunos proyectos. La manera en que los arquitectos describen y dibujan este elemento en sus textos y planos pone de manifiesto su intención de rescatar la belleza de lo cotidiano y atender a lo específico frente a lo genérico; un interés que conviene rescatar en un mundo cada vez más globalizado e impersonal.

**Palabras clave:** Smithson; árbol, St Hilda's College; Upper Lawn; Yellow House.

**Abstract:** *Alison and Peter Smithson were heirs to an outstanding landscape tradition that refers architecture to nature, giving the tree a leading value in this linkage. Their trees are related to architecture in different ways: always respected, sometimes the tree becomes their geometric or symbolic centre; at times it is adapted and "involved" in family life; eventually, the tree is used as the generating idea of a project to later be forgotten or formally hidden, or on the contrary, to manifest itself openly through its construction; often, the tree becomes lattice and seems to dress the architecture, protect it and capture the landscape in fragments; until arriving, at the end of their work, to configure its formal limit. All of them, even the built ones, are trees in motion, which literally or symbolically narrate the course of time. The article attempts to rescue the importance of the tree and its precise configuration in each work, through the analysis of some projects. The way in which architects describe and draw this element in their texts and plans reveals their intention to rescue the beauty of everyday life and attend to the specific versus the generic; an interest that should be rescued in an increasingly globalized and impersonal world.*

**Keywords:** *Smithson; tree; St Hilda's College; Upper Lawn; Yellow House.*

## A TRAVÉS DEL ÁRBOL

La arquitectura se ha explicado a menudo a través de un árbol y una nube.<sup>1</sup> Ya en el grabado de Ledoux, *L'abri du pauvre*, un árbol cobijaba al buen salvaje guareciéndole de los dioses asentados entre las nubes. Desde entonces, los arquitectos han continuado refiriendo la arquitectura a la naturaleza, confiriendo al árbol un valor protagonista en este vínculo. Alison y Peter Smithson trabajaron también obsesionados con ellos. ¿Por qué esta fijación?

Los Smithson fueron herederos de una destacada tradición paisajista que contemplaba el territorio como medio para introducir transformaciones y generar experiencias. Como arquitectos ingleses, se vieron sometidos a las huellas del pintoresquismo, actuando en ellos como un "locus de memoria" que provocaba una cierta "adecuación lírica" expresada en el extenso lenguaje de sus edificios, para asegurar la profundidad de su conexión con el lugar.<sup>2</sup> Así, dos años después de la muerte de Alison, en 1995, en un momento de introspección y análisis de antiguos proyectos, Peter reflexionó sobre la influencia que el pintoresquismo había tenido en su obra.<sup>3</sup> "Lo pintoresco" estaba en las raíces de su forma de pensar y trabajar, pero trascendiendo los aspectos puramente visuales. Su formulación del pintoresquismo estaba plenamente ligada a su visión ética del Nuevo Brutalismo: "El pintoresquismo no como un cuadro, sino con la colocación de las personas en el centro, su sensibilidad y sentimientos; el pintoresquismo como un camino hacia nuestras convicciones."<sup>4</sup> Y en esa forma de entender el pintoresquismo, la vegetación, el árbol, jugaría un papel esencial. Como explica David Casino en su tesis *Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson*,<sup>5</sup> Alison heredó de su madre un especial interés por la jardinería y su impronta se dejaría sentir en diferentes proyectos, caracterizados por la utilización

## THROUGH THE TREE

*Architecture has often been explained through a tree and a cloud.<sup>1</sup> Already in Ledoux's engraving, L'abri du pauvre, a tree sheltered the good wild, protecting him from the gods seated among the clouds. Since then, architects have continued referring architecture to nature, giving the tree a leading value in this link. Alison and Peter Smithson were also fascinated with them. Why this obsession?*

*The Smithsons were heirs to an outstanding landscape tradition that viewed the territory as a means of introducing transformations and generating experiences. As English architects, they were subjected to the traces of picturesqueness, acting in them as a "locus of memory" that caused a certain "lyrical adequacy" expressed in the extensive language of their buildings, to ensure the depth of their connection with the place.<sup>2</sup> Thus, two years after Alison's death, in 1995, in a moment of introspection and analysis of old projects, Peter reflected on the influence that picturesqueness had on their work.<sup>3</sup> "The picturesque" was at the roots of their way of thinking and working, but transcending the purely visual aspects. Their formulation of picturesqueness was fully linked to their ethical vision of New Brutalism: "Picturesque not as a picture, but putting people in the centre, their sensitiveness and feelings, the Picturesque as a path to our convictions."<sup>4</sup> And in that way of understanding the picturesque, the vegetation, the tree, would play an essential role. As David Casino explains in his dissertation *Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson*,<sup>5</sup> Alison inherited from her mother a special interest in gardening and her imprint would be felt in different projects, characterized by the strategic use of the vegetation to configure the site, delimit areas, protect against*

estratégica de la vegetación para configurar el emplazamiento, delimitar ámbitos, proteger contra el viento y las vistas, y conferir a los proyectos un sentido de permanencia e identidad:

## EL ÁRBOL DIBUJADO Y REDIBUJADO

El árbol es un elemento fundamental en la obra de los Smithson. Basta observar cómo los dibujaban y redibujaban en sus propuestas, para entender que su presencia en el lugar es la que a menudo proporciona sentido a los proyectos. Son varios los autores que han subrayado la relevancia de la representación realista de los árboles de la pareja británica. La tesis de Juan Mera, *Cinco ideas para hacer arquitectura*, subrayaba ya la condición “real” que poseían sus árboles, frente a la abstracción de los representados por Mies y Le Corbusier.<sup>6</sup> Pedro Puertas hacía más extensiva esta afirmación, haciendo hincapié en la voluntad de los Smithson por concretar el árbol de cada proyecto, frente a la abstracción del “árbol-bola” o el “árbol-muelle,” habitualmente representado.<sup>7</sup> También Luis Martínez Santa-María, a partir del pabellón de Upper Lawn de los Smithson, destaca el papel que juegan los árboles y la tierra, por sus condiciones de espesor, profundidad y capacidad de mostrar el paso del tiempo.<sup>8</sup>

En 1947, The Association for Planning and Regional Reconstruction publicó en Londres *Trees for Town and Country. A selection for sixty trees suitable for general cultivation in England*, una guía práctica de árboles elaborada como apoyo a la planificación urbana de posguerra.<sup>9</sup> Como detalla David Casino, la directora de esta asociación, Jacqueline Tyrwitt, era una buena amiga de Alison. Los padres de Peter regalaron un ejemplar de esta publicación a su hijo, el 18 de septiembre de 1947, que constituyó un valioso libro de consulta para los arquitectos. Las ilustraciones del libro eran obra de Stanley Roy

*the wind and the views, and give the projects a sense of permanence and identity.*

## THE TREE DRAWN AND REDRAWN

*The tree is a key element in the Smithsons' work. We only need to look at how they drew and redrew them in their proposals, to understand that their presence in the place is often what provides meaning to the projects. There are several authors who have highlighted the relevance of the realistic representation of the British couple's trees. Juan Mera's thesis, *Cinco ideas para hacer arquitectura*, already underlined the “real” condition that their trees possessed, with regard to the abstraction of those represented by Mies and Le Corbusier.<sup>6</sup> Pedro Puertas made this statement more extensive, emphasizing the Smithsons' will to specify the tree of each project, in contrast to the abstraction of the “ball-tree” or the “spring-tree,” usually represented.<sup>7</sup> Also Luis Martínez Santa-María, from the Smithsons' Upper Lawn Pavilion, highlights the role that trees and earth play, due to their conditions of thickness, depth and ability to show the passage of time.<sup>8</sup>*

*In 1947, The Association for Planning and Regional Reconstruction published in London *Trees for Town and Country. A selection for sixty trees suitable for general cultivation in England, a practical guide of trees produced as support of post-war urban planning.*<sup>9</sup> As David Casino detailed, the director of this association, Jacqueline Tyrwitt, was a good friend of Alison's. Peter's parents had gifted to their son a copy of this publication on September 18, 1947, which would be a valuable reference book for the architects. The illustrations of the book were made by Stanley Roy Badmin and reflected a*

Badmín y reflejaban un estilo realista, y a la vez personal, que transmitía perfectamente las cualidades de cada una de las especies. Los dibujos del pintor inglés que se incluían en esta publicación, así como en el libro *Trees in Britain*, editado un año antes, inspiraron profundamente a la meticulosa Alison, que incorporó en sus proyectos los diferentes árboles, siendo fiel a la forma de sus troncos y ramas.<sup>10</sup>

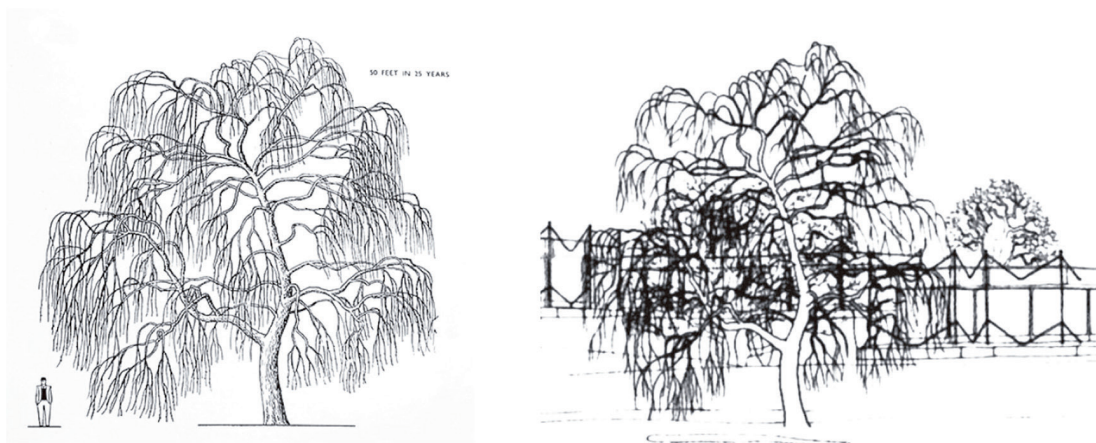
Su permanente defensa del “cambio a lo específico” en la arquitectura, alentada inicialmente por las fotografías de Nigel Henderson a los niños y habitantes de Bethnal Green, se pone también de manifiesto en esos dibujos de árboles.<sup>11</sup> Su manera escrupulosa de representarlos, pretende subrayar “la experiencia de lo real y específico en su arquitectura, frente a lo abstracto y genérico.”<sup>12</sup> A ese objetivo obedece la precisa selección de especies arbóreas que explicitan en cada proyecto. En 1990, Peter afirmaría: “Cuando dibujamos un árbol, ahí hay un árbol... de otra manera es el árbol que plantaríamos.”<sup>13</sup> Así, los planos del concurso para la Escuela Secundaria de Hunstanton incluyen, en uno de los patios, un árbol dibujado minuciosamente con el tronco y las ramas retorcidas, semejante al endrino que incluía Badmín en su citado manual; el sauce llorón que aparece en primer plano de la perspectiva de las oficinas Lucas se asimila al incluido por el pintor en su libro, correspondiente al *Weeping Willow*, etc. (Figura 1).<sup>14</sup>

Pero esta representación realista de los árboles no estaba presente desde el inicio en todos sus proyectos. Varias propuestas desarrolladas en los años cincuenta fueron redibujadas a partir de finales de los setenta, con el interés de enfatizar la atención a los elementos naturales y la relación de los edificios con su emplazamiento. Así sucede, en particular, en los proyectos de la Catedral de Coventry (1950-1951), la Universidad de Sheffield (1953), la Escuela Primaria de Wokingham (1958) o el Churchill College

*realistic style, and at the same time a personal style that perfectly conveyed the qualities of each one of the species. The drawings of the English painter that were included in this publication, as well as in the book *Trees in Britain*, published a year earlier, deeply inspired the meticulous Alison, who incorporated the different trees into their projects, being faithful to the shape of their trunks and branches.*<sup>10</sup>

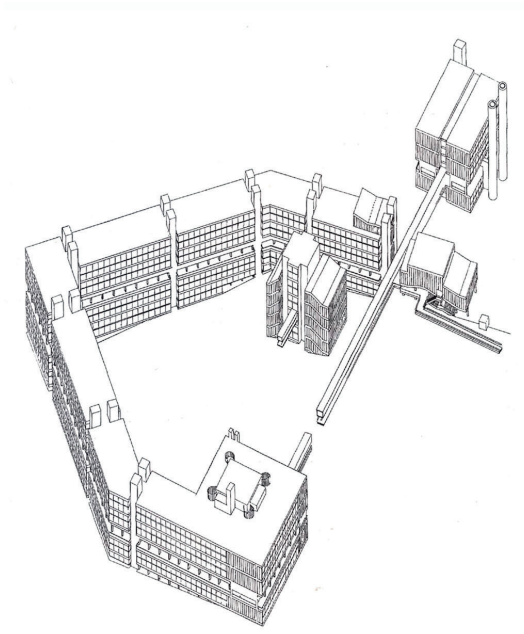
*Their permanent defence of the “shift to the specific” in architecture, initially encouraged by Nigel Henderson’s photographs of the children and inhabitants of Bethnal Green, is also evident in those drawings of trees.<sup>11</sup> Their scrupulous way of representing them, attempts to underline “the experience of the real and specific in her architecture, as opposed to the abstract and generic.”<sup>12</sup> The precise selection of tree species that are made explicit in each project, obeys this objective. In 1990, Peter affirmed: “When we draw a tree, then there is a tree... so that tree would be the one which would be planted.”<sup>13</sup> Thus, the competition plans for Hunstanton Secondary School include, in one of the courtyards, a carefully drawn tree with trunk and twisted branches, similar to the blackthorn that Badmín included in his manual aforementioned; the weeping willow that appears in the foreground of the perspective of Lucas Headquarters, is assimilated to the one included by the painter in his book, corresponding to the *Weeping Willow*, etc (Figure 1).<sup>14</sup>*

*But this realistic representation of the trees was not present from the beginning in all their projects. Several proposals developed in the fifties were redrawn from the end of the seventies, with the interest of emphasizing the attention to the natural elements and the relationship of buildings with their location. This is particularly the case in the projects of the Coventry Cathedral (1950-1951), the University of Sheffield (1953), the Wokingham Primary School (1958) or the Churchill College*

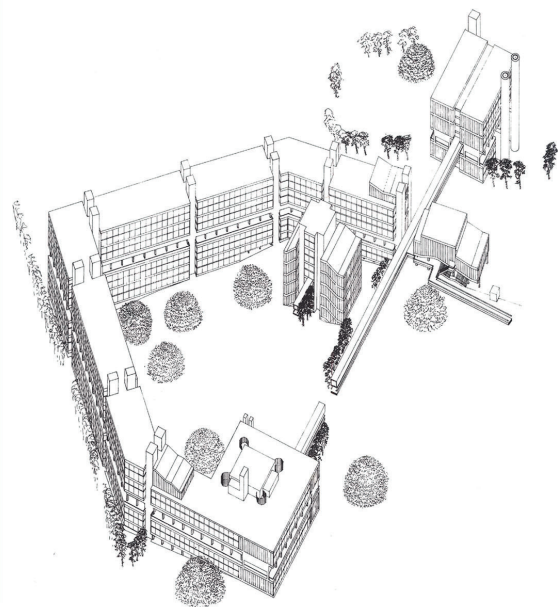


**Figura 1.** Fragmento de la página 9 del libro *Trees for Town and Country*, correspondiente a la especie *Prunus Spinoza*. *Smithson Family Collection*. Alison & Peter Smithson, dibujo de "endrino" en uno de los patios ajardinados de la Escuela Secundaria de Hunstanton (1950-1954). Dibujo de la página 58 del libro *Trees for Town and Country*, correspondiente a la especie "sauce llorón." *Smithson Family Collection*. Alison & Peter Smithson, dibujo de "sauce llorón" ante oficinas Lucas (1973-1974).

**Figure 1.** Excerpt from page 9 of the book *Trees for Town and Country*, corresponding to the species *Prunus Spinoza*. *Smithson Family Collection*. Alison & Peter Smithson, drawing of "blackthorn" in one of the landscaped courtyards at Hunstanton High School (1950-1954). Drawing from page 58 of the book *Trees for Town and Country*, corresponding to the species "weeping willow." *Smithson Family Collection*. Alison & Peter Smithson, drawing of the "weeping willow" in front of Lucas Headquarters (1973-1974).



**Figura 2.** Alison Smithson, Axonometría del proyecto para la Universidad de Sheffield, 1953 y Alison Smithson y Wally Banks, "axonometría de la 'herradura' con árboles, 1978, dibujados como si hubieran pasado 25 años."



**Figure 2.** Alison Smithson, Axonometric projection for the University of Sheffield, 1953 and Alison Smithson and Wally Banks, "Axonometric of the 'Horseshoe' with trees, drawn as if 25 years had passed," 1978.

(1959). Otros, como la Casa del Futuro (1956), fueron redibujados a finales de los noventa, para facilitar la comprensión del proyecto.<sup>15</sup> Las descripciones de los autores inciden en la determinación específica de los árboles que habrían empleado, en caso de haber podido ejecutar esos proyectos, considerándolos con absoluta veracidad y referenciando al paisaje inglés (Figura 2).<sup>16</sup>

Dada la importancia que los Smithson confieren al árbol, el artículo pretende recorrer la obra arquitectónica de los Smithson a través de este elemento, definiendo una serie de conceptos o categorías que pueden ser destacados en su uso y consideración.

(1959). Others, like the House of the Future (1956), were redrawn at the end of the nineties, to facilitate the understanding of the project.<sup>15</sup> The authors' descriptions insist on the specific determination of the trees that they would have used, in case of having been able to execute those projects, considering them with absolute veracity and referring to the English landscape (Figure 2).<sup>16</sup>

Given the importance that the Smithsons attach to the tree, this article intends to survey their architectural work through this element, defining series of concepts or categories that can be highlighted in its use and consideration. It is not a homogeneous

No es una clasificación homogénea -ya que algunos conceptos se manifiestan más ampliamente que otros a lo largo de su obra- ni estricta, permitiendo que una obra pueda leerse a la luz de una o más categorías. Tampoco se trata de una clasificación cerrada, pues se ha contemplado el árbol en su vínculo más directo con la arquitectura y no tanto en su empleo para marcar, delimitar y definir proyectos paisajísticos.

Así, podemos observar que el árbol se relaciona con la arquitectura de los Smithson de diferentes maneras: siempre respetado, el árbol se convierte a veces en su centro geométrico o simbólico; en ocasiones es curiosamente manipulado e "involucrado" en la vida familiar; eventualmente, el árbol puede utilizarse como idea generadora de un proyecto para después quedar olvidado o formalmente escondido, o por el contrario, para manifestarse abiertamente mediante su construcción; a menudo, el árbol se hace entramado y parece vestir a la arquitectura, protegerla, y atrapar el paisaje en fragmentos; hasta llegar, al final de su obra, a configurar su límite formal. Analizando algunos de sus proyectos, se pretende rescatar la importancia del árbol y su configuración específica en cada obra.

## EL ÁRBOL COMO CENTRO COMPOSITIVO

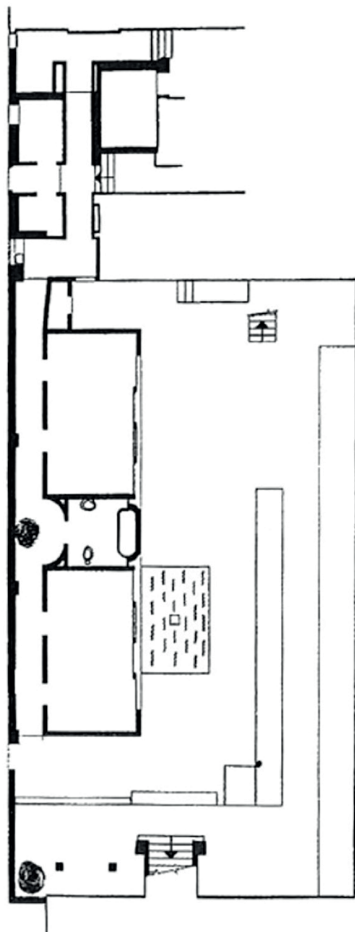
El árbol es singularmente respetado en el pabellón Wayland Young, de 1959. Lord Kenneth encargó a los Smithson que ampliaran su vivienda de Bayswater Road, con dos estancias que debían ocupar una parte del jardín. Los arquitectos optaron por colocar el pabellón transversalmente a la vivienda y apoyarse en el muro de ladrillo que cerraba el jardín, el cual mantuvieron deliberadamente desnudo, subrayando el paso del tiempo en su honesta materialidad. El camino se cubre con un vidrio armado que permite la percepción de las

*classification - because some concepts are manifested more widely than others throughout their work - or strict, allowing that a work can be read in the light of one or more categories. This is not a closed classification either, as the tree has been considered in its most direct link with the architecture and not so much in its use to mark, delimit or define landscape projects.*

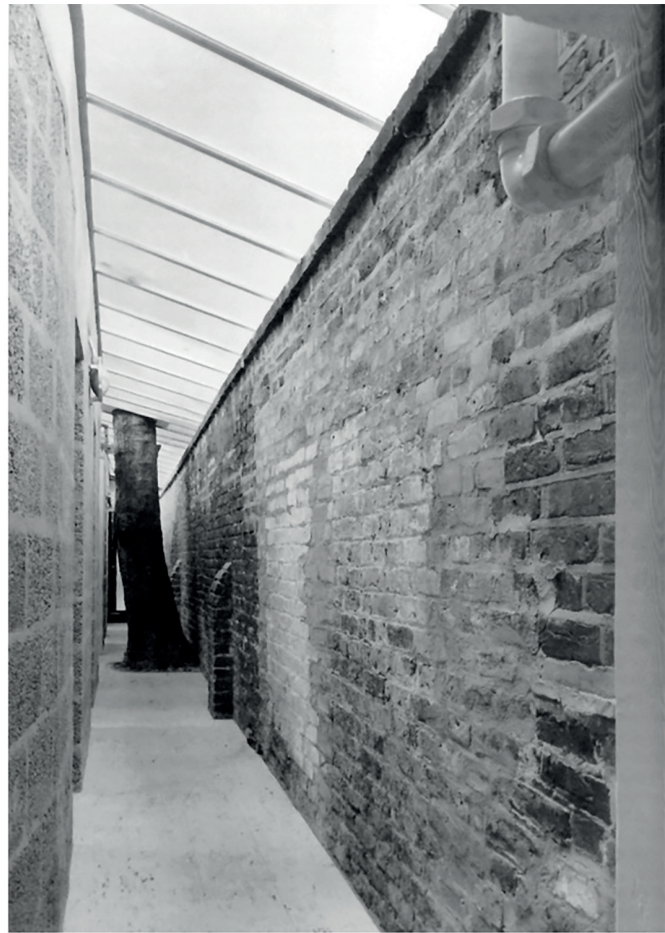
*In this way, we can observe that the tree is related to the Smithsons' architecture in different ways: always respected, the tree sometimes becomes its geometric or symbolic centre; at times it is curiously adapted and "involved" in family life; eventually, the tree can be used as a generating idea for a project to later be forgotten or formally hidden, or on the contrary, to be openly manifested through its construction; sometimes, the tree becomes latticework and seems to dress the architecture, protect it, and capture the landscape in fragments; until arriving, at the end of their work, to configure its formal limit. Analysing some of their projects, the aim is to rescue the importance of the tree and its specific configuration in each work.*

## THE TREE AS A COMPOSITIONAL CENTRE

*The tree is uniquely respected in the 1959 Wayland Young Pavilion. Lord Kenneth commissioned the Smithsons to expand his home on Bayswater Road, with two rooms that should occupy part of the garden. The architects opted to place the pavilion transversely to the house and lean on the brick wall that closed the garden, which they deliberately kept bare, underlining the passage of time in its honest materiality. The path is covered with a reinforced glass that allows the perception of the leaves of the trees on the inhabitants. The tree "as found"*



**Figure 3.** Hallway of the Wayland Young Pavilion with the “as found” tree, Bayswater Road 100, London, William J. Toomey, 1959. General plan of the pavilion.



**Figura 3.** Pasillo del Pabellón Wayland Young con el árbol “as found,” Bayswater Road 100, Londres, William J. Toomey, 1959. Planta general del pabellón.

hojas de los árboles sobre los habitantes. El árbol “as found” reside inalterable en su lugar: “a mitad de camino, el pasillo se ensancha para dar cabida al sicómoro cuyo tronco atraviesa la cubierta de vidrio.”<sup>17</sup> Supone una barrera en el paso que produce un pequeño lugar, una estación, un centro:

*resides unalterable in its place: “halfway through, the corridor widens to accommodate the sycamore whose trunk goes through the glass cover.”<sup>17</sup> It is a barrier in the passage that produces a small place, a station, a centre: “The tree becomes irreplaceable because it orders the forceful symmetry of the*



"El árbol se hace insustituible porque ordena la contundente simetría de las piezas habitables; el plátano convierte al pabellón, a pesar de que éste se encuentra adosado a una pared medianera, en una figura exenta" (Figura 3).<sup>18</sup>

## EL ÁRBOL CONSTRUIDO

El árbol pasa de ser reseña conceptual a idea construida en el Berlinerbaum: "El oso es el emblema de Berlín. ¿Dónde le gustaría vivir a este oso? ¿En un árbol de bosque de gran escala?... Seguramente deseará algo así como vivienda. Así que hacemos un 'Berlinerbaum...'. Un lugar donde el Oso pueda esconder su corazón."<sup>19</sup> Cargado de simbolismo, Alison, junto a Ira Fagin y David Tomlinson de Ove Arup, proyectaron en el verano de 1980 una estructura arbórea cuyo follaje se pensó de agua - a veces coloreada para hacerla más visible- o de nubes de humo. En ocasiones las ramas del árbol proyectaban una lluvia artificial, y de noche, rayos láser alumbraban todos sus elementos.

Pocos años después los Smithson plantearían un conjunto de "árboles construidos" en Delft. Su propósito era generar una comunidad de viviendas, situadas en el cinturón verde de la ciudad, en el límite de unas casas tradicionales con jardines traseros. Los arquitectos hablan de "un nuevo bosque que se da a la ciudad," constituido, en este caso, por un entramado arriostrado de acero que conforma las viviendas en un plano superior, sustentado por unas estructuras verticales de hormigón con forma de tronco (Figura 4).<sup>20</sup>

## EL ÁRBOL NATURAL

Frente a esos "árboles construidos," la Casa del Futuro (1956), soñada en plástico, presumía del

*habitable pieces; the platanus tree turns the pavilion, despite the fact that it is attached to a dividing wall, into a free-standing figure" (Figure 3).<sup>18</sup>*

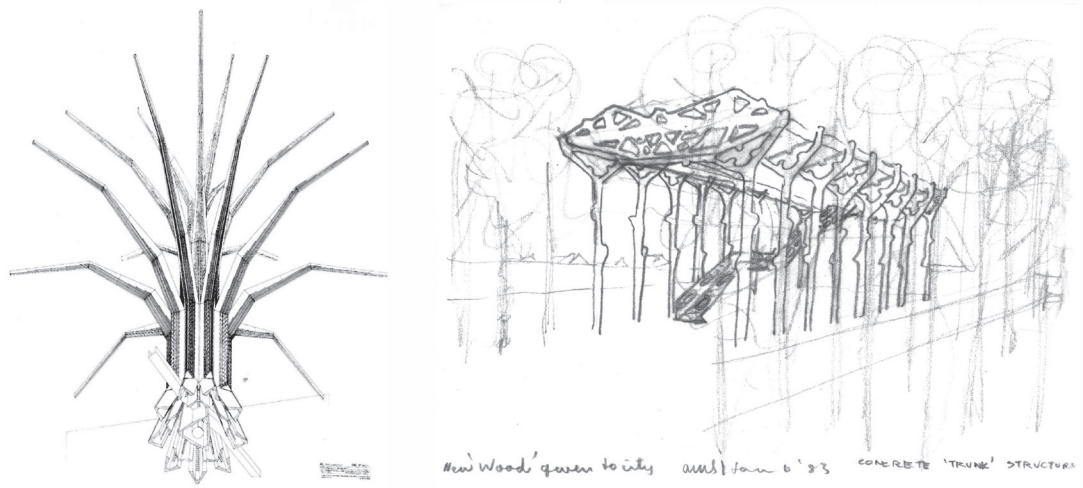
## THE BUILT TREE

*The tree goes from being a conceptual outline to a built idea at the Berlinerbaum: "The bear is the emblem of Berlin. Where would this bear like to live? In a large-scale forest tree? ... Surely it would like something like this as home. So, we do a 'Berlinerbaum...'. A place where the Bear can hide its heart."<sup>19</sup> Full of symbolism, Alison, along with Ira Fagin and David Tomlinson from Ove Arup, designed in the summer of 1980 a tree structure whose foliage was thought of water -sometimes coloured to make it more visible- or of smoky clouds. Occasionally, the branches of the tree projected an artificial rain, and at night laser beams illuminated all its elements.*

*A few years later, the Smithsons would put forward a set of "built trees" in Delft. Their purpose was to generate a community of houses, located in the green belt of the city, on the edge of some traditional houses with back gardens. The architects speak of "a new forest given to the city," made up, in this case, by a steel braced framework that conforms the houses on a top plane, supported by vertical concrete structures in the shape of a trunk (Figure 4).<sup>20</sup>*

## THE NATURAL TREE

*Unlike these "built trees," the House of the Future (1956), dreamed of in plastic, boasted of the*

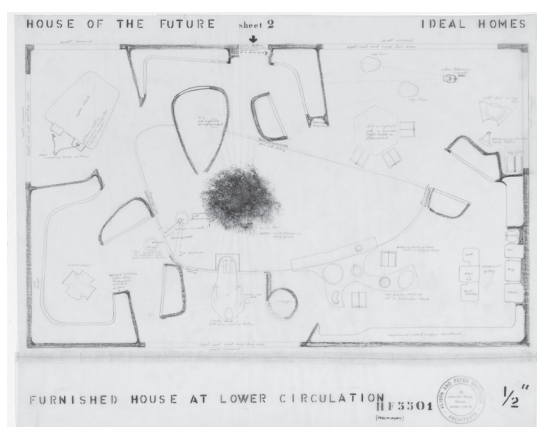


**Figura 4.** Alison Smithson, Ira Fagin & David Tomlinson: *Der Berlinerbaum*, 1980. Dibujos de Ira Fagin: Alison y Peter Smithson, *Communal Houses on two Sites, Delft*, 1982-1983. Boceto de Alison Smithson.

**Figure 4.** Alison Smithson, Ira Fagin & David Tomlinson: *Der Berlinerbaum*, 1980. Drawings by Ira Fagin: Alison and Peter Smithson, *Communal Houses on two Sites, Delft*, 1982-1983. Sketch by Alison Smithson.

árbol *natural* que su patio interior alojaba. Con la experiencia reciente de la guerra, ese jardín era rotundamente protegido por la propia casa, inspirándose en la miniatura alemana *La Virgen María en el Jardín del Paraíso* (1410).<sup>21</sup> Un pequeño árbol reina en este particular *hortus conclusus*: “un avellano/ un abedul/ un pequeño pino/ un haya, se sitúa en el centro de la parte más ancha del jardín...” —explicaban los Smithson.<sup>22</sup> Pero el árbol aparecía únicamente dibujado en la primera planta del proyecto, que posteriormente sufriría modificaciones. Curiosamente, en los planos definitivos de la vivienda el árbol no fue representado, pero su vigorosa presencia puede sentirse en los textos: “El jardín está diseñado para ser lo más natural y campestre posible, (...) y hay un pequeño árbol para conformar el centro.”<sup>23</sup> Cuando en 1997 redibujaron este proyecto, incluyeron el árbol en el centro de la casa. Se alzaba simbólico en el interior de ese “jardín de

natural tree that its interior patio housed. With the recent experience of the war, that garden was absolutely protected by the house itself, inspired by the German miniature *The Virgin Mary in the Garden of Paradise* (1410).<sup>21</sup> A small tree reigns this particular *hortus conclusus*: “a hazelnut tree / a birch tree / a small pine tree / a beech tree, is located in the centre of the widest part of the garden...” —explained the Smithson.<sup>22</sup> But the tree was only drawn on the first plan of the project, which would later undergo modifications. Curiously, in the definitive plans of the house the tree was not represented, but its vigorous presence can be felt in the texts: “The garden is designed to be as natural and rustic as possible, (...) and there is a small tree to form the centre”<sup>23</sup>. When they redrew this project in 1997, they included the tree in the centre of the house. It stood symbolically inside that “garden of sky and air.”<sup>24</sup> It was the centre of a wild garden



**Figura 5.** Alison and Peter Smithson: Plano HF5501. (Preliminary), 1955. Plan showing the arrangement of the furniture, House of the Future, Daily Mail. Ideal Homes Exhibition, London, England, 1955-1956. (grafito, carboncillo, pluma, tinta negra y tinta roja sobre papel de dibujo, 52,4 × 65,6 cm). El primer plano de la vivienda, y el único, de los realizados en 1955-1956, que presenta el árbol dibujado. Vista del patio con el árbol natural y el "jardín salvaje."

**Figure 5.** Alison and Peter Smithson: Plan HF5501. (Preliminary), 1955. Plan showing the arrangement of the furniture, House of the Future, Daily Mail. Ideal Homes Exhibition, London, England, 1955-1956. (graphite, charcoal, pen and black ink and red ink on drafting film, 52.4 × 65.6 cm). The first plan, and the only one, of those made in 1955-1956, that presents the drawn tree. View of the patio with the natural tree and the "wild garden."

cielo y aire."<sup>24</sup> Era el centro de un jardín *salvaje*—calificativo que emplearían en las descripciones del patio, haciendo referencia a Henry David Thoreau y su defensa de que "todas las cosas buenas son libres y salvajes."<sup>25</sup>

—a qualifier that they would use in the descriptions of the courtyard, referring to Henry David Thoreau and his defence that "all good things are free and wild."<sup>25</sup>

Como explica Moisés Puente: "En una feria o una exposición, el pabellón rehúye el suelo donde se coloca, nunca funda."<sup>26</sup> En este proyecto efímero, los Smithson podían haber recurrido a un árbol ficticio, artificial, o incluso construido, pero la Casa del Futuro se resistía a los condicionantes dados por su vocación expositiva y se aferraba "al terreno."<sup>27</sup> Los autores optaron por la colocación de un árbol natural, de pequeño tamaño, pero con las ramas quebradas y expresivas (Figura 5).

As Moisés Puente explains: "In a fair or an exhibition, the pavilion shirks the ground where it is placed, it is never rooted."<sup>26</sup> In this ephemeral project, the Smithsons could have used a fictitious, artificial, or even a built tree, but the House of the Future resisted the constraints given by its exhibition vocation and clung to "the ground."<sup>27</sup> The authors chose to place a natural and small tree, but with expressive and broken branches (Figure 5).

Juan Navarro Baldeweg afirmaría: "Nosotros llamamos árbol a algo que, en rigor, se prolonga en el aire,

Juan Navarro Baldeweg would affirm: "We call "tree" to something that, strictly speaking, is prolonged in

en las raíces, en la geología.”<sup>28</sup> De la misma manera que ocurre con el pozo y los árboles de Upper Lawn, el árbol de la Casa del Futuro potencia la idea de “tubo vertical,” con las ramas prolongándose en el aire, y de “pertenencia a un lugar,” con las raíces arraigadas en la tierra del jardín cerrado. El árbol, anclado en el jardín, apoya la idea de “casa habitada” que querían potenciar en la revisión del proyecto, haciéndola permanente y eliminando, en cierto modo, el carácter efímero de la casa expositiva.

## EL ÁRBOL MANIPULADO

El árbol fue cariñosamente manipulado en uno de los muros del jardín de su propia vivienda en Fonthill. Era otra clara manifestación del *as found*: “El arbusto de espino, crecido espontáneamente, resultó demasiado verde y grueso como para serrarlo contra el muro almenado; por lo que se pudo dándole la forma que ya sugería.”<sup>29</sup> Su copa fue recortada en forma de pavo real y parece posarse sobre el muro de cierre, al que los Smithson bautizarían como “Pared-Pájaro.” Trataron al árbol de un modo extraordinariamente familiar: “El territorio del pájaro es la meseta. Es un pájaro bastante cariñoso. Un pájaro guardián: sus ojos pequeños y brillantes nos divisan desde su territorio. Dejamos al pájaro en su idilio...”<sup>30</sup>

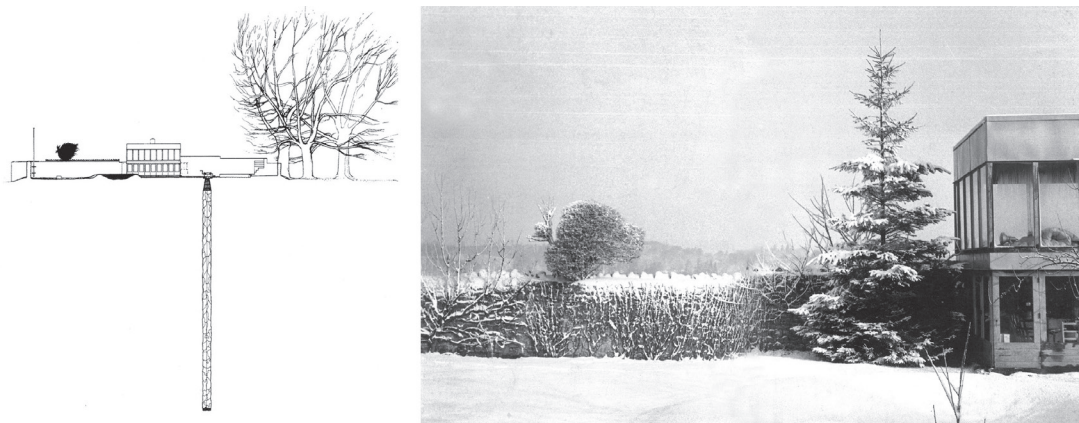
Los Smithson construyeron su particular *idilio* en el paraíso de Fonthill. En la historia de la jardinería inglesa, la finca de Beckford se había convertido en la materialización del Jardín del Edén, en un paraíso donde confluyen naturaleza, paisajismo y arte. Por ese motivo los Smithson lo eligieron para su retiro familiar, y para posicionarse en la tercera generación del Movimiento Moderno, a través de su comparación con la Casa Farnsworth y la Casa de los Eames.<sup>31</sup> Pero Upper Lawn no era de nueva planta y se diferenciaba claramente de los anteriores

*the air, in the roots, in geology.”<sup>28</sup> The same way that occurs with the well and the trees of Upper Lawn, the tree of the House of the Future enhances the idea of “vertical tube,” with the branches extending in the air, and “belonging to a place,” with the roots ingrained in the soil of the closed garden. The tree, anchored in the garden, supports the idea of “inhabited house” that they wanted to promote in the revision of the project, making it permanent and eliminating, somehow, the ephemeral character of the exhibition house.*

## THE ADAPTED TREE

*The tree was lovingly adapted in one of the garden walls of their own home in Fonthill. It was another clear manifestation of the as found: “The spontaneously grown hawthorn bush turned out to be too green and thick to be sawed against the crenelated wall; so it was pruned giving it the form that it already suggested.”<sup>29</sup> Its top was cut into the shape of a peacock and appears to perch on the closing wall, which the Smithsons would baptize as “Bird-Wall.” They treated the tree in an extraordinarily familiar way: “The bird’s territory is the plateau. It is a quite loving bird. A guardian bird: its small, bright eyes spot us from its territory. We leave the bird in its idyll...”<sup>30</sup>*

*The Smithsons built their own idyll in the paradise of Fonthill. In the history of the English gardening, the Beckford estate had become the embodiment of the Garden of Eden, a paradise where nature, landscaping and art converge. For that reason, the Smithsons chose it for their family retirement, and to position themselves in the third generation of the Modern Movement, through its comparison with the Farnsworth House and the Eames House.<sup>31</sup> But Upper Lawn was not a new building and was clearly different from the previous ones in the*



**Figura 6.** Alison y Peter Smithson, A "Solar" Pavilion. Upper Lawn, Fonthill, 1959-1982. Sección de Upper Lawn, dibujada por Peter Smithson en 1975. Fotografía del árbol-pájaro de Upper Lawn, en la "gran nevada" de 1978.

**Figure 6.** Alison & Peter Smithson, A "Solar" Pavilion. Upper Lawn, Fonthill, 1959-1982. Upper Lawn section, drawn by Peter Smithson in 1975. Photograph of the Upper Lawn tree-bird, in the "strong snowfall" of 1978.

en las características de la ubicación seleccionada: los arquitectos se autoimpusieron un diálogo con las preexistencias del cottage del siglo XVIII, en un intencionado tributo a la cultura vernácula, sus tradiciones y formas de construir, como detalla Ana Rodríguez en "El Jardín de los Smithson."<sup>32</sup> El artículo explica cómo Upper Lawn reinterpreta la esencia de los populares *cottage garden* del Arts & Crafts en el tratamiento de lo vegetal. Los setos recortados con forma de pavo real o figuras similares están presentes en los jardines Arts and Crafts, aunque la topiaria no fuera su motivo central. Suelen ser figuras aisladas que conviven con un jardín más silvestre donde los macizos de flores adquieren el protagonismo. En Fonthill, el muro sobre el que descansa el pavo real recortado no solo delimita y protege el espacio del jardín privado y sirve de basamento al pabellón, sino que también, y al igual que en muchos jardines de Lutyens y Jekyll, es el soporte sobre el que se concentra la mayor parte de las plantaciones, flores y arbustos, dejando libre el interior del recinto para el lawn que le da nombre (Figura 6).<sup>33</sup>

*characteristics of the selected location: the architects imposed a dialogue with the pre-existence of the 18th century cottage, in an intentional tribute to the vernacular culture, its traditions and ways of building, as detailed by Ana Rodríguez in "El Jardín de los Smithson."<sup>32</sup> The article explains how Upper Lawn reinterprets the essence of the popular Arts & Crafts cottage gardens in the treatment of plants. The trimmed hedges shaped like peacocks or similar figures are present in Arts and Crafts gardens, although the topiary was not its central motive. They are usually isolated figures that coexist with a wilder garden where flower beds acquire the protagonism. In Fonthill, the wall on which the trimmed peacock rests not only delimits and protects the private garden space and serves as a basement for the pavilion, but also, and as in many Lutyens and Jekyll gardens, it is the support where most of the plantations, flowers and shrubs are concentrated, leaving the interior of the enclosure free for the lawn that gives its name (Figure 6).<sup>33</sup>*

## EL ÁRBOL IDEOGRAMA

Como concepto, el árbol también se convierte en germen de algunos proyectos de los Smithson. La propuesta que presentaron al concurso de la Escuela primaria en Wokingham (Berkshire, 1958) partía de un grupo de pequeñas ramas caídas de un árbol. Una pieza toca a la siguiente y conforman un recinto cerrado. Podemos hallar una referencia, en planta y sección, al crecimiento y estructura de un árbol: "Se podría decir que aquí los niños crecen bajo el espacio del árbol."<sup>34</sup>

La propuesta de los Smithson dialogaba con la vegetación presente en el lugar del proyecto, insertándose hábilmente entre ella, y configurando un esquema en forma de herradura. Los pabellones de las aulas y las áreas de juegos se abrían al jardín, estableciendo intencionadas relaciones visuales con la pantalla de robles que cruzaba el emplazamiento, concebida como "segundo cierre" para los pabellones. Como explicaba Alison, se partía de la visión de dos frondosos robles desde el acceso, para proporcionar al niño una experimentación progresiva de espacios definidos por los árboles.<sup>35</sup> Los planos que presentaron al concurso mostraban una representación abstracta de estos árboles, que en 1987 la arquitecta redibujó con deliberada representación realista, enfatizando el vínculo con el lugar (Figura 7).<sup>36</sup>

## EL ÁRBOL PROTECTOR

En los años setenta se acentuó, en el pensamiento y arquitectura de los Smithson, el interés sobre el clima y el cambio de las estaciones, así como la fascinación por vestir la arquitectura con la utilización de capas efímeras mediante el arte de habitar, que llegado un momento se convertirían en permanentes en la llamada "arquitectura del entramado."<sup>37</sup>

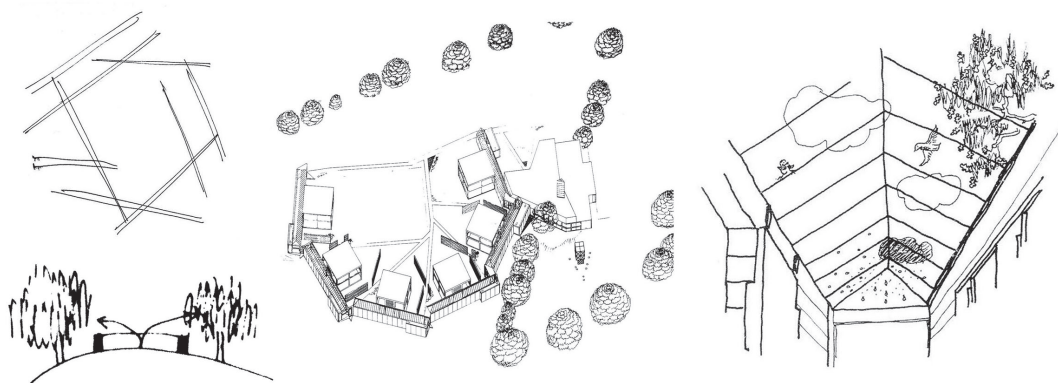
## THE IDEOGRAM TREE

*As a concept, the tree also becomes the seed of some Smithsons' projects. The proposal that they presented to the competition of the Primary School in Wokingham (Berkshire, 1958) was based on a group of small branches fallen from a tree. One piece touches the next one and all together form a closed space. We can find a reference, in plan and section, to the growth and structure of a tree: "It could be said that here the children grow up under the space of the tree."<sup>34</sup>*

*The Smithsons' proposal dialogued with the vegetation present in the project site, cleverly inserted in it, and configuring a horseshoe-shaped scheme. The classroom pavilions and play areas opened onto the garden, establishing intentional visual relationships with the oak trees screen that crossed the site, conceived as a "second closure" for the pavilions. As Alison explained, it started from the vision of two leafy oak trees from the access, to provide the child with a progressive experimentation of spaces defined by the trees.<sup>35</sup> The plans that they submitted to the competition showed an abstract representation of these trees, which in 1987 the architect had redrawn with a deliberate realistic representation, emphasizing the link with the place (Figure 7).<sup>36</sup>*

## THE PROTECTIVE TREE

*In the 1970s, the interest in climate and the changing of seasons was accentuated in the Smithsons' thought and architecture, as well as the fascination for dressing the architecture with the use of ephemeral layers through the art of inhabiting, which would eventually become permanent in the so-called "lattice architecture."<sup>37</sup> They refer to the*



**Figura 7.** Alison y Peter Smithson: Escuela elemental de Wokingham. 1958. Alison, Ideograma del edificio: ramas de un árbol entrelazadas que configuran un primer cierre. Visión de los árboles maduros como un segundo cierre, "una pantalla que varía con las estaciones trazada entre los pequeños y el mundo exterior." Axonométrica realizada en 1958, a la que se añadieron los árboles en 1987. Alison, "Croquis del techo de vidrio de 'la calle-clase,' con dos pájaros, uno volando, el otro posándose," 1958.

**Figure 7.** Alison and Peter Smithson: Wokingham Elementary School. 1958. Alison, Ideogram of the building: intertwined tree branches that form a first closure. Vision of the mature trees as a second closure, "a screen that varies with the seasons drawn up between the little ones and the outside world." Axonometric carried out in 1958, to which the trees were added in 1987. Alison, "Sketch of the glass ceiling of 'the street-class,' with two birds, one flying, the other perching," 1958.

Hacen referencia a las construcciones con arriostramientos de madera de las antiguas ciudades medievales. Es una arquitectura de "superposición, capas, pantallas (*layers and lattices*)."<sup>38</sup> Las celosías se superponen a los edificios enmarcando el paisaje de forma sesgada y generando sugerentes relaciones visuales con el entorno, a partir de su delimitación en fragmentos geométricos. Son, también, proyectos de árboles que "tratan de capas, de material y espacio que, juntas, crean lugares para la luz, la sombra, el aire y el habitar."<sup>39</sup>

*constructions with timber bracing of the old medieval cities. It is an architecture of "superposition, layers, screens (layers and lattices)."*<sup>38</sup> *The lattices are superimposed on the buildings, framing the landscape in a skewed way and generating suggestive visual relationships with the environment, based on their delimitation in geometric fragments. They are also tree projects that "deal with layers, material and space that, together, create places for the light, the shadow, the air and the living."*<sup>39</sup>

Todavía de estudiante, en 1947, Peter realizó un viaje de seis semanas a Escandinavia, con su amigo Ronald Simpson. Los trabajos que Peter había desarrollado durante su cuarto y quinto curso estaban muy influenciados por la arquitectura sueca, y el principal objetivo de ese viaje era conocer la obra

*Still as a student, in 1947 Peter went on a six-week trip to Scandinavia with his friend Ronald Simpson. The projects that Peter had developed during his fourth and fifth year were heavily influenced by Swedish architecture, and the main objective of that trip was to learn Asplund's architecture. But the real*

de Asplund. Pero la verdadera "revelación" de ese viaje fue el uso de la topografía de Lewerentz en el Cementerio de Malmö.<sup>40</sup> En 1980 Peter visitaría nuevamente la obra de Lewerentz, esta vez junto a Alison, y reflexionaron sobre las columnas y los árboles: "En el período de la construcción de la Capilla de la Resurrección de Lewerentz hubo un interés general en los troncos de los árboles- Munch y la Escuela Nórdica; Kandinsky y el sur de Alemania, los cerezos de Egon Schiele y después de Mondrian."<sup>41</sup>

La representación de los árboles, por diferentes pintores, pasa desde lo más figurativo hasta lo más abstracto, en el momento en que se hacen arquitectura. También en su obra conviven las dos representaciones: los árboles preexistentes, específicos, que reclaman su permanencia e identidad en un determinado lugar y que dialogan por medio del aire con los otros más abstractos, celosías de entramado, que visten o conforman la arquitectura. Expresan de esta manera su *conexión* con el maestro nórdico: "Nuestro interés en Lewerentz reside en su invento en la Capilla de la Resurrección del Cementerio Woodland (1917-1940), un lenguaje que podríamos llamar *the growth and the built* (el crecimiento y lo construido)... un bosque de troncos de columnas truncados, algunos aún en crecimiento, algunos se convierten en edificios. Fuera del bosque *que parece ser encontrado*, Lewerentz tiene columnas-troncos cubiertas y en medio de los árboles-columnas en pie alrededor del claro."<sup>42</sup> Y en otra descripción, reforzarían esa idea: "Los árboles-como-presencias, los edificios-como-presencias-recíprocas en los dibujos de este período, fue la preparación para ver el ahora-tienes-columna, ahora-tienes-árbol: para la columna-como-tronco conectada al hallazgo de la columna-tronco de Bramante en Milán, con sus tocones de ramas (Figura 8)."<sup>43</sup>

Por otra parte, los Smithson estaban marcados por sus vivencias durante la guerra, y la necesidad de

"revelation" of that trip was the use of topography by Lewerentz in the Malmö Cemetery.<sup>40</sup> In 1980 Peter would visit Lewerentz's work again, this time with Alison, and they reflected on the columns and the trees: "In the period of the making of Lewerentz's Chapel of the Resurrection there was a general interest in tree trunks - Munch and the Nordic School; Kandinsky and the South German, Egon Schiele's, then Mondrian's, cherry trees."<sup>41</sup>

*The representation of trees, by different painters, goes from the most figurative to the most abstract, at the time they are made architecture. Also in his work the two representations coexist: the pre-existing, specific trees, that claim their permanence and identity in a certain place, and dialogue through the air with the other, more abstract ones, latticework frames that dress or make up the architecture. They express in this way their connection with the Norse master: "Our interest in Lewerentz is in his invention in the Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery (1917-1940), a language that we could call the growth and the built... a forest of column-trunks truncated, some of them are still growing, some become buildings. Out of the seeming-as-found forest, Lewerentz has trunk-columns roofed and amid tree-columns standing around the clearing."<sup>42</sup> And in another description, they would reinforce that idea: "The trees-as-presences, buildings-as-reciprocal-presences in the drawings of this period, was the preparation for seeing this now-you-have-column, now-you-have-tree: for the column-as-trunk connected back to the finding in Milan Bramante's trunk column with branch stumps (Figure 8)."43*

On the other hand, the Smithsons were marked by their experiences during the war, and the need of





**Figura 8.** Egon Schiele, *Four Trees*, 1917. Piet Mondrian, *Composition Trees II*, 1912. Max Bill, *Dibujo de una rama*, 1942. Sigurd Lewerentz, *Cementerio del Bosque*, 1922-1925. "Columnas truncadas-Troncos- troncos de árboles creciendo." Fotografía de Alison Smithson, 1980. "Árboles-columna truncados- Troncos de árbol creciendo- troncos-columna que conforman un pórtico." Fotografía de Alison Smithson, 1980. Detalle de la columna "tronco de árbol," Cortile de la Canonica in the Basilica of S. Ambrogio, Milán. Fotografía de C. Ochialini.

**Figure 8.** Egon Schiele, *Four Trees*, 1917. Piet Mondrian, *Composition Trees II*, 1912. Max Bill, *Drawing of a branch*, 1942. Sigurd Lewerentz, *Forest Cemetery*, 1922-1925. "Truncated Columns-Trunks-tree trunks growing." Photograph by Alison Smithson, 1980. "Truncated trees-column- Growing tree trunks- column-trunks that make up a porch." Photograph by Alison Smithson, 1980. Detail of the "tree trunk" column, Cortile de la Canonica in the Basilica of S. Ambrogio, Milan. Photograph by C. Ochialini.

protección se manifiesta en su obra de diversas maneras. Bajo estos proyectos de "layers and lattices" subyace también la idea de protección, adquiriendo nuevos matices.<sup>44</sup> Utilizado en Oxford por primera vez, en el St Hilda's College, 1967-1970, el entramado surge como "una protección externa para el colegio femenino, separada de la pared, y

protection is manifested in their work in different ways. The idea of protection also underlies these "layers and lattices" projects, acquiring new nuances.<sup>44</sup> Used in Oxford for the first time, in St Hilda's College, 1967-1970, the framework emerges as "an external protection for the female school, separated from the wall, and made of wooden elements, which

realizada con elementos de madera, de la que esperamos que pueda reducir los reflejos y cualquier tipo de inseguridad... y obstaculizar la visión a la mirada casual que intente penetrar con demasiada facilidad en la 'piel' del edificio, capturando la mirada. Es una especie de yashmak."<sup>45</sup>

Como en el pabellón de Upper Lawn, la edificación del St. Hilda's College no ocupa el centro del lugar, sino que queda aparte. "Este retiro evidencia el deseo que la construcción tiene de situarse en una posición desde la que poder ser testigo de su propio destierro..."<sup>46</sup> Un terraplén separa la arquitectura del árbol que la sostiene. La cercanía del "haya hermosa y pálida" refuerza la protección a la vez que mezcla sus ramas con el entramado, tanto en la realidad como en el reflejo que se dibuja en el vidrio del edificio. Cuando los Smithson se refieren al proyecto, hablan del "árbol ventana," aludiendo al poema del estadounidense Robert Frost:

Árbol en mi ventana, árbol ventana,  
mi marco se cierra cuando cae la noche;  
pero nunca extenderé una cortina  
entre tú y yo.<sup>47</sup>

Explican, así, el entramado como "un elemento puente que permite la integración con el árbol ventana... el edificio permite pasar a las hojas entre las ramas y el aire entre ellas."<sup>48</sup> Aunque creadas para este edificio, las palabras "layers and lattices" llegarán a adquirir significados diversos en obras posteriores, a menudo en relación directa con el arbolado.

En este sentido, puede servir de ejemplo el proyecto desarrollado para la Sede Central de Joseph Lucas, en Shirley (1973-1974), un entramado deliberadamente óptico de piezas lineales, con el que los autores pretenden generar estratos entre los que tiene cabida espacio para el arte de habitar, para la ilusión y la actividad: "El edificio se escalona,

*we hope it can reduce reflections and any type of insecurity ... and obstruct the vision of the casual gaze that tries to penetrate too easily into the 'skin' of the building, capturing the gaze. It's a kind of yashmak."*<sup>45</sup>

*Like the Upper Lawn Pavilion, the building of St. Hilda's College does not occupy the centre of the site, it stands apart. "This retreat shows the desire that the construction has to place itself in a position from which it can be a witness of its own exile..."<sup>46</sup> An embankment separates the architecture from the tree that supports it. The proximity of the "beautiful and pale beech tree" reinforces the protection while it is blending its branches with the framework, as in reality as in the reflection that is drawn in the building's glass. When the Smithsons refer to the project, they talk of the "window tree," alluding to the poem by American Robert Frost:*

*Tree at my window, window tree,  
my sash is lowered when night comes on.  
But let there never be curtain drawn  
between you and me.<sup>47</sup>*

*Thus, they explain the framework as "a bridge element that allows the integration with the window tree... the building permits the leaves to pass between the branches and the air between them."<sup>48</sup> Although the words "layers and lattices" were created for this building, they will acquire different meanings in later works, often in connection with the trees.*

*In this regard, the project developed for the Headquarters of Joseph Lucas, in Shirley (1973-1974), can serve as an example, a deliberately optical network of linear pieces, with which the authors try to generate layers, among which there is a place for the art of inhabiting, for the illusion and the activity: "The building is staggered, set back,*

retranquea, actúa igual que si danzara majestuosamente con los árboles que dibujan trazos finos tal como hacían los antiguos setos; la forma del edificio se vale de esta sensación de conexión con el lugar, sensación que puede asimismo transmitir el entrecruzamiento del arbolado.<sup>49</sup> Los pabellones son cohesionados por la "ruta" y se dispersan en el lugar apropiándose de los árboles. El proyecto se nutre del paisaje autóctono y también de ciertas referencias personales de los Smithson durante aquellos años, como la Villa de Katsura (1616-1660), en la relación con el plano del suelo y en la ocupación del *espacio intermedio*.<sup>50</sup> También su mirada a la Casa de Vore de L. Kahn, de 1955, sería esclarecedora en relación con este concepto.<sup>51</sup>

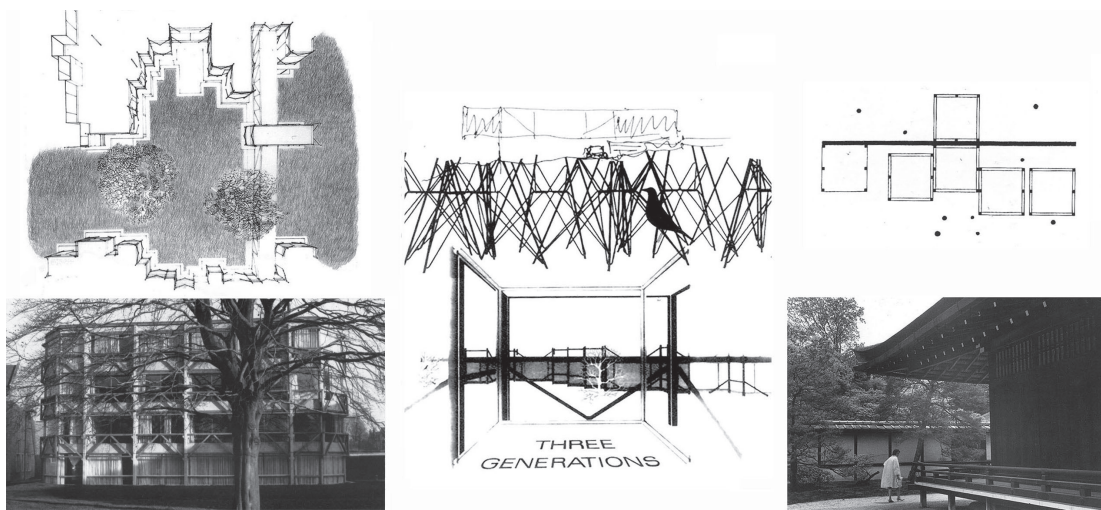
Los Smithson describieron la Sede Central de Joseph Lucas como uno de sus proyectos más fructíferos, ya que, al no haber podido llevarlo a cabo, siguieron explorando su concepto en otras muchas obras de "capas y estratos."<sup>52</sup> En primer lugar, quisieron simular el espacio que habrían generado los pabellones en "A Line of Trees... A Steel Structure," una intervención en la *exposición Art Net* de Londres y Edimburgo, 1975-1976, donde catorce paneles transparentes con imágenes de esos entramados se superponían generando un complejo bosque de "líneas de árboles" entrelazadas. Precisamente, una de las imágenes de esta exposición, sería empleada por los Smithson, en 1980, para situarse en una genealogía de tres generaciones, encabezada por Mies van der Rohe y los Eames (Figura 9).

Posteriormente, fueron muchos los proyectos en los que utilizaron el entramado vinculados a los árboles, entre los que destaca la Casa Amarilla, de 1976.<sup>53</sup> El proyecto recuperaba el esquema del pabellón de Fonthill, apoyando la vivienda en un muro de gran altura y espesor, que parece trazar una frontera; es el límite entre el espacio público y el privado. Sus dimensiones le permiten albergar las

*acting as if it danced majestically with the trees that draw fine lines just as the old hedges did; the shape of the building uses this sense of connection with the place, a sensation that can also convey the interweaving of the trees.*"<sup>49</sup> *The pavilions are united by the "route" and are dispersed in the place appropriating the trees. The project is nurtured from the autochthonous landscape, and also from certain personal references of the Smithsons during those years, such as the Villa of Katsura (1616-1660), in relation to the ground plan and in the occupation of the space between.*<sup>50</sup> *Also, their gaze at L. Kahn's House of Vore, 1955, would be enlightening in relation to this concept.*<sup>51</sup>

*The Smithsons described Joseph Lucas Headquarters as one of their most successful projects, as having failed to carry it out, they continued exploring its concept in many other "layers and lattices" works.*<sup>52</sup> *First, they wanted to simulate the space that the pavilions would have generated in "A Line of Trees... A Steel Structure," an intervention in the Art Net exhibition in London and Edinburgh, 1975-1976, where fourteen transparent panels with images of those frameworks were overlapped, generating a complex forest of interlocking "tree lines." Precisely, one of the images in this exhibition would be used by the Smithsons in 1980 to position themselves in a three-generation genealogy, headed by Mies van der Rohe and the Eames (Figure 9).*

*Subsequently, there were many projects in which they used the latticework linked to the trees, among which the Yellow House, from 1976, stands out.*<sup>53</sup> *The project recovered the scheme of the Fonthill pavilion, supporting the house on a wall of great height and thickness, that seems to draw a border; it is the boundary between public and private space. Its dimensions allow it to include the*



**Figura 9.** Lucas Headquarters, Shirley, 1974: dibujo del “espacio intermedio” entre los pabellones. Dibujo de William Harrison y Lorenzo Wong, al que Alison Smithson incluye los árboles. St. Hilda’s College. Garden Building, Oxford: vista desde el Jardín, fotografiada por Peter Smithson en 1971. “Three Generations”: House on a Hillside, 1934. Sillas de alambre de los Eames, 1951 y “A Line of Trees,... A Steel Structure” de los Smithson. Dibujo de Alison Smithson y Lorenzo Wong, 1980. L. Kahn, plano esquemático de De Vore House, Springfield Township, Pennsylvania, 1954. “Outside-inside, Inside-Outside,” Kyoto. Alison Smithson en *The Space Between*. Fotografía de Peter Smithson, 1960.

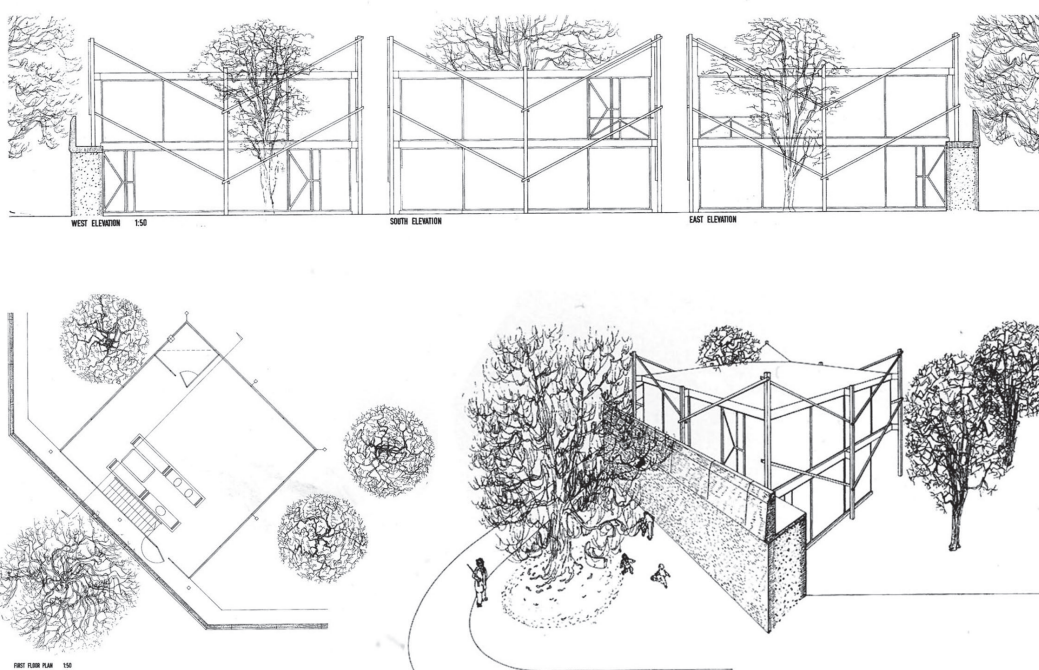
**Figure 9.** Lucas Headquarters, Shirley, 1974: drawing of the “space between” between the pavilions. Drawing by William Harrison and Lorenzo Wong, to which Alison Smithson includes the trees. St. Hilda’s College. Garden Building, Oxford: view from the Garden, photographed by Peter Smithson in 1971. “Three Generations”: House on a Hillside, 1934. Wire chairs by the Eames, 1951 and “A Line of Trees, ... A Steel Structure” by the Smithsons. Drawing by Alison Smithson and Lorenzo Wong, 1980. L. Kahn, schematic drawing of De Vore House, Springfield Township, Pennsylvania, 1954. “Outside-inside, Inside-Outside,” Kyoto. Alison Smithson in *The Space Between*. Photograph by Peter Smithson, 1960.

instalaciones de la casa, sostenerla y andar sobre él, como si de una muralla se tratara. Hay cuatro árboles plantados alrededor de la casa: un castaño de indias, sobre un montículo de césped, situado en la confluencia de las dos calles en las que se ubicaba el proyecto, y tres acacias en el jardín. Un banco amarillo se sitúa de espaldas al castaño y frente el muro. Su tronco es robusto y sus raíces sobresalen del montículo de césped, describiendo el movimiento que sigue el crecimiento del árbol.

Es, como los anteriores, un proyecto de “capas y estratos”: la estructura metálica de ramas y

*mechanical equipment of the house, support it and walk on it, as if it were a wall. There are four trees planted around the house: a horse chestnut tree, on a mound of grass, located at the confluence of the two streets where the project was located, and three acacias trees in the garden. A yellow bench is located with its back to the chestnut tree and facing the wall. Its trunk is robust, and its roots protrude from the mound of grass, describing the movement that follows the growth of the tree.*

*It is, like the previous ones, a project of “layers and lattices”: the metallic structure of branches and*



**Figura 10.** Alzados, planta baja y axonométrica de The Yellow House, primer premio del concurso convocado por la revista *The Japan Architect* en 1976.

**Figure 10.** Elevations, ground plan and axonometric of The Yellow House, first prize in the competition organized by *The Japanese Architect magazine* in 1976.

troncos soporta y protege a la casa, conformando una celosía. Esa estructura amarilla y los árboles que habitan a su alrededor muestran un mundo fragmentado y en constante cambio. Los Smithson dibujaron una escena completa de la casa en axonometría que, como subraya Pedro Puertas, posee la cualidad de dibujar “tanto el ruido como el silencio”: bajo el castaño un anciano pasea, unos niños juegan a la pelota y una madre cuida de su bebé.<sup>54</sup> Los personajes muestran cómo usar la esquina y describen, sin pretenderlo, el ruido de sus actividades. Sin embargo, la Casa Amarilla aparece cerrada y en silencio, sin ningún personaje que explique cómo usarla, excepto las acacias (Figura 10).

*trunks supports and protects the house, forming a lattice. That yellow structure and the trees, which live around it, show a fragmented and constantly changing world. The Smithsons drew a complete scene of the house in axonometry which, as Pedro Puertas emphasizes, has the quality of drawing “both noise and silence”: under the chestnut tree an old man walks, some children play with the ball and a mother takes care of her baby.<sup>54</sup> The characters show how to use the corner and describe, unintentionally, the noise of their activities. However, the Yellow House appears closed and in silence, without any character who explains how to use it, except the acacia trees. (Figure 10).*



**Figura 11.** Porche de la "Hexenhaus" para Axel Bruchhäuser, Bad Karlshafen, Hessen, Alemania, 1986-2002.

**Figure 11.** Porch of the "Hexenhaus" for Axel Bruchhäuser, Bad Karlshafen, Hessen, Germany, 1986-2002.

En sus últimas obras de entramados, el árbol se convierte en el material silencioso con el que hacer arquitectura. El espacio no solo se protege con él, sino que es conformado por él. Stefan Weberka, perteneciente al Team X, puso en contacto a los Smithson con Axel Bruchhäuser, un importante mecenas de arquitectura y mobiliario que les encargó varios proyectos durante los años noventa.<sup>55</sup> En estas obras "exploran todo un nuevo modo de hacer," un lenguaje que Peter confiesa que inició Alison y después él trató de desarrollar.<sup>56</sup> Comenzaron construyendo un porche para la Hexenhaus (1986-2002) de Axel y Karlchen Bruchhäuser, reutilizando un par de hojas de carpintería y una estructura nueva de madera que simulaban ser ramas pertenecientes al bosque. Con ecos de Lewerentz, los Smithson lo describían así: "la estructura de acristalamiento como si fuese una parte construida del bosque, aunque una de las ramas no pueda seguir el curso de las estaciones..."<sup>57</sup> Son, nuevamente, proyectos de capas; algunas formadas por los árboles del bosque,

*In his latest lattice works, the tree becomes the silent material with which to create architecture. The space is not only protected by it, but it is shaped by it. Stefan Weberka, a member of Team X, put in contact the Smithsons with Axel Bruchhäuser, a leading architectural and furniture patron who commissioned various projects to them during the 1990s.<sup>55</sup> In these works they "explore a whole new way of doing," a language that Peter confesses that Alison started and then he tried to develop.<sup>56</sup> They began building a porch for Axel and Karlchen Bruchhäuser's Hexenhaus (1986-2002), reusing a couple of sheets of woodwork and a new wooden structure that pretended to be branches belonging to the forest. With echoes of Lewerentz, the Smithsons described it like this: "the glazing structure as if it were a built part of the forest, although one of the branches could not follow the course of the seasons ..."<sup>57</sup> They are, again, layer projects; some of them formed by the trees of the forest, others by the built trees that make up the*

otras por los árboles contruidos que conforman la casa. El *espacio intermedio* condensa el espacio: "En la Hexenhaus en Bad Karlshafen en Alemania, la carga que el espacio intermedio traslada al cielo proviene del confinamiento de ramas de árboles que rodea y cubre totalmente la casa" (Figura 11).<sup>58</sup>

De la misma manera que la arquitectura del entramado parecía una evolución de una capa superpuesta sobre una red de circulaciones —una trama de "ramas inclinadas" que, a escala urbana, habían conformado una ciudad en el ideograma del "Golden Lane"—en una inmensa reducción de escala, generaron varios muebles de entramado. Todo participaba de la *poesía implícita* en las "layers & lattices": un biombo, una mesa, un armario, un asiento, un sofá con el que hacer un callado homenaje a Le Corbusier y otro dedicado abiertamente a Popova, etc. El entramado enmarcaba fragmentos entre sus ramas, los recortaba y dialogaba con ellos. El entramado, además, dibujaba sombras sobre el suelo y, de esta manera, el árbol se hacía también interior (Figura 12). Así, como concluye Sonia Delgado, a lo largo de su obra podemos encontrar estratos de *ficción*, de *protección*, de *ocupación*, de *pausa*, de *posibilidad* y, finalmente, estratos de *tiempo*, que hablan de un tiempo contemporáneo —evolutivo, cambiante, abierto.<sup>59</sup>

## ÁRBOLES EN MOVIMIENTO

Me pregunto acerca de los árboles.  
¿Por qué deseamos escuchar  
eternamente su ruido,  
más que cualquier otro sonido,  
tan cerca de nuestro hogar?<sup>60</sup>

*The Sound of Trees* (1916) es un poema metafísico de Robert Frost que presenta una mirada particular acerca de los árboles, del ruido de las ramas y las

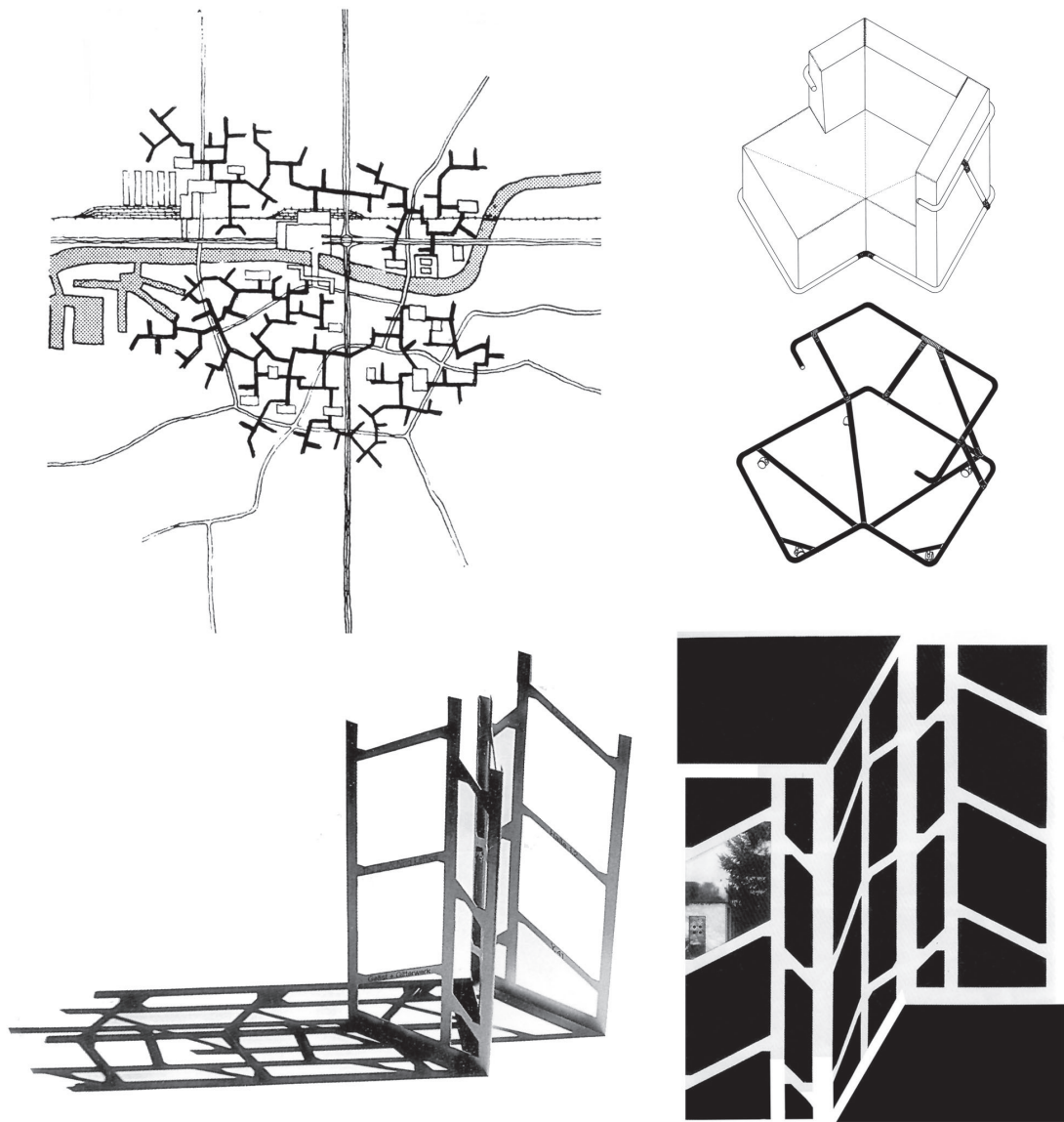
*house. The space between condenses the space: "At the Hexenhaus in Bad Karlshafen in Germany, the load that the space between transfers to the sky comes from the confinement of tree branches that surrounds and completely covers the house" (Figure 11).*<sup>58</sup>

*In the same way that the lattice architecture seemed an evolution of a layer superimposed on a network of circulations —a network of "inclined branches" that, on an urban scale, had conformed a city in the ideogram of "Golden Lane"—in an immense reduction in scale, they generated several framework furniture. Everything participated in the poetry implicit in the "layers & lattices": a screen, a table, a wardrobe, a seat, a sofa which make a quiet tribute to Le Corbusier and another one openly dedicated to Popova, etc. The lattice framed fragments between its branches, cut them out and dialogued with them. The lattice, in addition, drew shadows on the ground and, in this way, the tree also became interior (Figure 12). Thereby, as Sonia Delgado concludes, throughout their work we can find layers of fiction, of protection, of occupation, of pause, of possibility and, finally, layers of time, which talk about a contemporary time —evolutionary, changing, open.*<sup>59</sup>

## TREES IN MOTION

*I wonder about the trees.  
Why do we wish to bear  
forever the noise of these  
more than another noise  
so close to our dwelling place?*<sup>60</sup>

*The Sound of Trees* (1916) is a metaphysical poem by Robert Frost that presents a particular look about the trees, the noise of branches and



**Figura 12.** Entramados a diferentes escalas. Estratos. Alison y Peter Smithson: ideograma del Golden Lane, 1952. Peter Smithson: Lattice Furniture: Popova's Lattice Chair. Tecta, 1998. Lattice Screen diseñada para Tecta, con su sombra proyectada en el suelo. Lattice Paravent, 1999, "Las pantallas de entramado atrapan fragmentos entre sus ramas, los aíslan y dialogan con ellas."

**Figure 12.** Lattices at different scales. Layers. Alison and Peter Smithson: Golden Lane ideogram, 1952. Peter Smithson: Lattice Furniture: Popova's Lattice Chair. Tecta, 1998. Lattice Screen designed for Tecta, with its shadow projected on the ground. Lattice Paravent, 1999, "The lattice screens catch fragments between their branches, isolate them and dialogue with them."



hojas balanceándose con el viento. Los Smithson, fascinados por el cambio de las estaciones, parecían compartir su sentir. Varios proyectos reflejan este interés y el árbol era un perfecto mediador para manifestarlo. En las descripciones de los Smithson sobre los proyectos mostrados se puede apreciar el papel del árbol como narrador del transcurso del tiempo, y como portador y aglutinador de vida. La bella descripción que hacen de la Casa Amarilla desvela una sensibilidad temporal aplicable a numerosos proyectos: "El árbol que progresa solitario en la esquina es un castaño de Indias, entre el aroma y la vista de sus flores en forma de cirios, los inquilinos de la casa subirán en primavera a la terraza pegados al muro y entre hojas secas crujientes, flores caídas de dibujo intrincado, drupas verdes parecidas a la macis que el viento desprende y castañas, los niños alborotarán en invierno, primavera, verano y otoño sobre el montículo delante del muro."<sup>61</sup>

En un lugar tan herméticamente cerrado como la Casa del Futuro, el árbol era el reloj, el que hablaba del paso del tiempo; acompaña al cielo en su continuo cambio para narrar transformaciones en periodos más amplios. Del porche realizado para los Bruchhäuser, los arquitectos dijeron: "está habitado, prolongando al exterior el modo de vivir de los inquilinos para acomodarlo en el bosque; tal como se previó... árboles y porche modelados por hojas... con nieve, sol, lluvia o viento."<sup>62</sup> Incluso en el Berlinerbaum, los autores incluyeron todo tipo de efectos para que la estructura pudiera dialogar metafóricamente con las estaciones.

Cuando Peter dibujó la sección de Upper Lawn en 1975, quince años después de su construcción, difumina la presencia arquitectónica a través de una intencionada representación de la topografía, la vegetación y el clima: la alteración del suelo, la sección del pozo y la artificialidad del seto, en contraposición

*the leaves swaying with the wind. The Smithsons, fascinated by the changing of the seasons, seemed to share his feelings. Several projects reflect this interest and the tree was a perfect mediator to express it. In the Smithsons' descriptions of the projects shown, the role of the tree as a narrator of the passage of time, and as a carrier and a binder of life can be appreciated. The beautiful description of the Yellow House reveals a temporal sensitivity applicable to numerous projects: "The tree that grows lonely in the corner is a horse chestnut tree, between the aroma and the sight of its flowers in the shape of candles, the tenants of the house will come up to the terrace close to the wall in spring, and among crispy dry leaves, intricately patterned fallen flowers, green drupes similar to the mace that the wind gives off and chestnuts, the children will fuss in winter, spring, summer and autumn on the mound in front of the wall."<sup>61</sup>*

*In a place as hermetically closed as the House of the Future, the tree was the clock, the one that spoke of the passage of time; it accompanies the sky in its continuous change to narrate transformations in longer periods. The architects said, about the porch made for the Bruchhäuser: "it is inhabited, extending to the outside the way of life of the tenants to accommodate it in the forest; as expected ... trees and porch modelled by leaves ... with snow, sun, rain or wind."<sup>62</sup> Even in the Berlinerbaum, the authors included all kinds of effects so that the structure could metaphorically dialogue with the seasons.*

*When Peter drew the Upper Lawn section in 1975, fifteen years after its construction, he blurred the architectural presence through a deliberate representation of topography, vegetation, and climate: the soil disturbance, the well section and the artificiality of the hedge, as opposed to the waving branches of*

con las agitadas ramas del árbol.<sup>63</sup> El pabellón sirve de umbral al jardín, al árbol; un árbol que reclama su protagonismo en la bella sección y cuyas ramas quebradas *dibujan* la inmaterial presencia del viento. Ese árbol nos habla, nuevamente, de temporalidad.

Ciertamente, los Smithson siempre dibujan los árboles en movimiento, llenos de vida, afectados por una *meteorología episódica*.<sup>64</sup> Su descripción de la Escuela Primaria de Wokingham subraya la importancia que confieren a este aspecto: “En el interior del cubo vítreo los niños pueden estar cómodos, ocupados, en contacto visual con el paso del tiempo, con el cambio del clima y de las estaciones...”<sup>65</sup> Y al explicar las calles de conexión de los distintos pabellones, hablan del “cielo como techo.” El dibujo que realizó Alison de este espacio muestra solo un fragmento, concentrado en el cielo que lo cubre: a través del vidrio vemos pájaros, hojas de árboles y gotas de lluvia que caen de una nube negra, la cual contrasta con las otras blancas dibujadas en primer plano. El dibujo contiene, en su sencillez, el paso del tiempo, narrado a través de la vegetación, del cielo y sus elementos. Presenta el cielo en *continuo cambio*. Así, la nube acompañaba al árbol en esas representaciones ontológicas de la arquitectura, con las que comenzaba este texto, “como difusa imagen, con frecuencia cambiante, de lo incierto.”<sup>66</sup>

En todas estas obras de los Smithson hay un interés por rescatar la importancia de lo cotidiano, por humanizar la arquitectura a través de su contexto. La representación del árbol concreto expresa también una preocupación por el hombre individual y la respuesta específica que la arquitectura debe darle. La apreciación de la arquitectura y su cambio con el viento, con las estaciones, nos hace ser conscientes del paso del tiempo, de lo efímero en lo permanente. En el actual mundo globalizado poner en valor estos principios tiene realmente sentido.

*the tree.*<sup>63</sup> *The pavilion serves as a threshold to the garden, to the tree; a tree that claims its prominence in the beautiful section and whose broken branches draw the immaterial presence of the wind. That tree speaks to us, again, about temporality.*

*Certainly, the Smithsons always draw the trees in motion, full of life, affected by an episodic meteorology.*<sup>64</sup> *Their description of Wokingham Primary School underlines the importance they attach to this aspect: “Inside the vitreous cube children can be comfortable, busy, eye contact with the passage of time, with the change of the weather and the seasons...”*<sup>65</sup> *And when they explained the connecting streets of the different pavilions, they speak of “sky as ceiling.” Alison’s drawing of this space shows only a fragment, concentrated in the sky that covers it: through the glass we see birds, leaves of trees and raindrops that fall from a black cloud, which contrasts with the other white ones, drawn in the foreground. The drawing contains, in its simplicity, the passage of time, narrated through the vegetation, the sky and its elements. It presents the sky in constant change. Thus, the cloud accompanied the tree in those ontological representations of the architecture, with which this text began, “as a diffuse, frequently changing image of the uncertain.”*<sup>66</sup>

*In all these Smithsons’ works there is an interest in rescuing the importance of the everyday, in humanizing the architecture through its context. The representation of the precise tree also expresses a concern for the individual man and the specific response that architecture must give him. The appreciation of architecture and its change with the wind, with the seasons, makes us aware of the passage of time, of the ephemeral in the permanent. In today’s globalized world, putting these principles into value really makes sense.*

¿Para qué sirve un árbol?, se preguntaba Rafael Aburto. "Huir de este mundo sin dejar de existir. He aquí una de tantas necesidades que nos satisface también el árbol."<sup>67</sup>

*What is a tree for?, Rafael Aburto wondered. "To flee from this world without ceasing to exist. Here is one of the many needs that the tree satisfies us too."<sup>67</sup>*

## Notas y Referencias

- <sup>1</sup> Ricardo Sánchez Lampreave, Néstor Montenegro Mateos, e Ignacio Tomás Vergara, *El Suelo en renuncia: Lacaton & Vassal, Diller + Scofidio, West 8* (Madrid: Fundación COAM, 2002), 2.
- <sup>2</sup> M. Christine Boyer, *Not Quite Architecture, Writing around Alison and Peter Smithson* (Cambridge: MIT Press, 2017), 33-34.
- <sup>3</sup> David Casino, "Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson" (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017), 67.
- <sup>4</sup> "Pinturesque not as picture, but people in the centre, sensitivity and feeling, the Pinturesque as a root of our thoughts." Bruno Krucker, *Complex Ordinarity: The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson* (Zürich: GTA-ETH, 2002), 17, y Nieves Fernández Villalobos, *Utopías Domésticas* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 255.
- <sup>5</sup> David Casino, "Ground Notations," 67.
- <sup>6</sup> Juan Mera, "Cinco ideas para hacer arquitectura" (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004).
- <sup>7</sup> "En los proyectos no se dibujan árboles; sino representaciones congeladas y sin nombre de un árbol. Estos dibujos rellenan el vacío de una nueva arquitectura que no le interesa mostrarse en el tiempo... En el trabajo de Alison y Peter Smithson no hay propuesta que no esté relacionada con un árbol cuidadosamente dibujado. Los Smithson obligan a reconocer la especie que dibujan y mostrar interés por el árbol que ya es proyecto." Pedro Puertas Herrera, "Alrededor de un árbol," *Engawa 0* (Enero 2010): 42.
- <sup>8</sup> Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque: ante la casa* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004).
- <sup>9</sup> David Casino, "Ground Notations," 345.
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> Nieves Fernández Villalobos, "La influencia de Nigel Henderson en la actitud crítica de Alison y Peter Smithson," en *Critic All. I International Conference on Architectural Design & Criticism* (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2014), 405.
- <sup>12</sup> David Casino, "Ground Notations," 347.
- <sup>13</sup> "When we draw a tree it is the tree that is there... otherwise is the tree we would plant." Luis Martínez Santa-María, "Ante el pabellón Upper Lawn, en Wiltshire, de Alison and Peter Smithson, 1959-1962," en *El árbol, el camino, el estanque: ante la casa, Colección Arqutesis*, no. 15 (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004), 41.
- <sup>14</sup> David Casino, "Ground Notations," 345.
- <sup>15</sup> En relación a esa reelaboración de los dibujos, realizada en los años setenta, véase "Dibujando árboles. Reelaboraciones de proyectos a partir de la década de 1970," en David Casino, "Ground Notations," 349-351. En relación a la reelaboración de los dibujos de la Casa del Futuro, véase Nieves Fernández Villalobos, *Utopías Domésticas*, 73.
- <sup>16</sup> "Los dibujos axonométricos posteriores estudiaron el empleo de árboles (...). En Sheffield, una parte del análisis coincidía con la idea de las líneas de pinos que se encuentran en esta parte de los Peninos; la otra parte incluiría el tipo de árboles que crecen más al norte, en las áreas de refugios alrededor de los embalses creados para la industria del siglo XVIII." Así, señalaría Alison, el nuevo dibujo se presenta con árboles consolidados, "Como si hubieran pasado veinticinco años." Véase Alison y Peter Smithson: *The Charged Void: Architecture* (Nueva York: Monacelli Press, 2001), 175.

## Notes and References

- <sup>1</sup> Ricardo Sánchez Lampreave, Néstor Montenegro Mateos, and Ignacio Tomás Vergara, *El Suelo en renuncia: Lacaton & Vassal, Diller + Scofidio, West 8* (Madrid: Fundación COAM, 2002), 2.
- <sup>2</sup> M. Christine Boyer, *Not Quite Architecture, Writing around Alison and Peter Smithson* (Cambridge: MIT Press, 2017), 33-34.
- <sup>3</sup> David Casino, "Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson" (PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2017), 67.
- <sup>4</sup> Bruno Krucker, *Complex Ordinarity: The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson* (Zürich: GTA-ETH, 2002), 17, and Nieves Fernández Villalobos, *Utopías Domésticas* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 255.
- <sup>5</sup> David Casino, "Ground Notations," 67.
- <sup>6</sup> Juan Mera, "Cinco ideas para hacer arquitectura" (PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid), 2004.
- <sup>7</sup> "Trees are not drawn in projects; but frozen and nameless representations of a tree. These drawings fill the void of a new architecture that is not interested in showing itself in time ... In Alison and Peter Smithson's work there is no proposal that is not related to a carefully drawn tree. The Smithsons force them to recognize the species they draw and show interest in the tree that is already a project." Pedro Puertas Herrera, "Alrededor de un árbol," *Engawa 0* (January 2010): 42.
- <sup>8</sup> Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque: ante la casa* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004).
- <sup>9</sup> David Casino, "Ground Notations," 345.
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> Nieves Fernández Villalobos, "La influencia de Nigel Henderson en la actitud crítica de Alison y Peter Smithson," in *Critic All. I International Conference on Architectural Design & Criticism* (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2014), 405.
- <sup>12</sup> David Casino, "Ground Notations," 347.
- <sup>13</sup> Luis Martínez Santa-María, "Ante el pabellón Upper Lawn, en Wiltshire, de Alison and Peter Smithson, 1959-1962," in *El árbol, el camino, el estanque: ante la casa, Colección Arqutesis*, no. 15 (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos), 2004, 41.
- <sup>14</sup> David Casino, "Ground Notations," 345.
- <sup>15</sup> In relation to this reworking of the drawings, carried out in the seventies, see "Dibujando árboles. Reelaboraciones de proyectos a partir de la década de 1970," in David Casino, "Ground Notations," 349-351. Regarding the House of the Future's redraws, see Nieves Fernández Villalobos, *Utopías Domésticas*, 73.
- <sup>16</sup> "Later axonometric drawings studied the use of trees, (...) For Sheffield, one part of the study matched the idea of the lines of pines found in this part of Pennine England; the other part studied the types of trees that grow in this far north, in the sheltered areas around the reservoirs created for eighteenth-century industry." Thus, Alison would point out, the new drawing is presented with consolidated trees, "as if twenty-five years had passed." See Alison and Peter Smithson: *The Charged Void: Architecture* (New York: Monacelli Press, 2001), 175.

- <sup>17</sup> Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 78-79.
- <sup>18</sup> "Es necesario rozarse con los árboles y con su mundo si se vive en la casa. Y ese rozado y tangencial es lo que en estos lugares puede entenderse como centro." Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque*, 155-156.
- <sup>19</sup> Alison y Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture* (Nueva York: Monacelli Press, 2001), 468.
- <sup>20</sup> Alison y Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism* (Nueva York: Monacelli Press, 2005), 240-241.
- <sup>21</sup> Los Smithson guardaban en sus archivos una postal de la pintura, bajo el título: *The Paradise Garden*, *Oberrheinischer Meister*, tomada del Museo Städtisches Kunstinstitut, en Frankfurt am Main, Carpeta BA039, Archivos de A & P Smithson, Special Collections Department, Frances Loeb Library, Harvard Design School.
- <sup>22</sup> Alison Smithson, "Ideal Homes 'House of the Future, 1956' General Statement," manuscrito de 1956, Carpeta BA004, 4, Archivos de A & P Smithson, Special Collections Department, Frances Loeb Library, Harvard Design School.
- <sup>23</sup> Alison y Peter Smithson, "The Scottish Daily Mail Ideal Home Exhibition," manuscrito de 1956, Carpeta BA011, 8, Archivos de A & P Smithson, Special Collections Department, Frances Loeb Library, Harvard Design School.
- <sup>24</sup> Nieves Fernández Villalobos, *Utopías Domésticas*, 84-99.
- <sup>25</sup> Henry David Thoreau, *Walden* (Madrid: Cátedra, 2005). Peter Smithson menciona a Thoreau y su retiro voluntario a la naturaleza "Introducción a Upperlawn," en Alison y Peter Smithson, *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1986).
- <sup>26</sup> Moisés Puente, *Pabellones de exposición* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 11.
- <sup>27</sup> Nieves Fernández Villalobos, "La nostalgia de lo natural en un mundo artificial," en *Paisaje cultural. Eurau 8* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2007), 1-9.
- <sup>28</sup> Juan Navarro Baldeweg, *La habitación vacante* (Valencia: Pre-textos, 1999), 136.
- <sup>29</sup> Véase Alison y Peter Smithson, *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1986), 18.
- <sup>30</sup> El árbol-pájaro es también un guiño al mirlo que aparece habitualmente fotografiado entre las patas de las sillas de alambre de los Eames. Así lo sugiere Alison Smithson en el artículo: "Tres pabellones del S. XX: la casa Farnsworth, la de los Eames, y Upper Lawn," en *Cambiando el Arte de Habitar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 142.
- <sup>31</sup> *Ibid.*
- <sup>32</sup> Ana Rodríguez García, "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion," *Cuaderno de Notas*, no. 18 (2017): 125, 130 y 131.
- <sup>33</sup> Ana Rodríguez García, "El jardín de los Smithson," 144.
- <sup>34</sup> Catherine Spellman y Karl Unglaub, "10 en la escala de Richter," en Peter Smithson, *Conversaciones con Estudiantes*, ed. Catherine Spellman y Karl Unglaub (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 93.
- <sup>35</sup> Alison y Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture* (Nueva York: Monacelli Press, 2001), 210-211.
- <sup>36</sup> David Casino, "Ground Notations," 349.
- <sup>37</sup> David Dunster, ed., *Alison + Peter Smithson - The Shift. Architectural Monographs 7* (Londres: Academy Editions, 1982).
- <sup>38</sup> Marco Vidotto y Aquiles González, eds., *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson* (Madrid: COAM, 2001), 36-39.
- <sup>39</sup> Catherine Spellman y Karl Unglaub, "10 en la escala de Richter," 93.
- <sup>40</sup> Los dos amigos visitaron el Cementerio de Malmö de forma improvisada, aconsejados por un estudiante en Copenhague. Véase al respecto Ron Simpson, "From the Beginning," en *Architecture is not made with the brain. The labour of Alison and Peter Smithson*, ed. Pamela Johnston et al. (Londres: Architectural Association, 2005), 78-79. Véase también: Alison y Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, 21-23 y David Casino, "Ground Notations," 65-67.
- <sup>17</sup> Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 78-79.
- <sup>18</sup> "It is necessary to rub against the trees and with their world if you live in the house. And that friction and tangential is what in these places can be understood as centre." Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque*, 155-156.
- <sup>19</sup> Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture* (New York: Monacelli Press, 2001), 468.
- <sup>20</sup> Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism* (New York: Monacelli Press, 2005), 240-241.
- <sup>21</sup> *The Smithsons kept a postcard of the painting in their archives, with the title: The Paradise Garden, Oberrheinischer Meister, taken from the Städtisches Kunstinstitut Museum, in Frankfurt am Main. BA039 Folder, A & P Smithson Archives, Special Collections Department, Frances Loeb Library, Harvard Design School.*
- <sup>22</sup> Alison Smithson, "Ideal Homes 'House of the Future, 1956' General Statement," manuscript of 1956, BA004 Folder, 4, A & P Smithson Archives, Special Collections Department, Frances Loeb Library, Harvard Design School.
- <sup>23</sup> Alison and Peter Smithson, "The Scottish Daily Mail Ideal Home Exhibition," manuscript of 1956, BA011 Folder, 8, A & P Smithson Archives, Special Collections Department, Frances Loeb Library, Harvard Design School.
- <sup>24</sup> Nieves Fernández Villalobos, *Utopías Domésticas*, 84-99.
- <sup>25</sup> Henry David Thoreau, *Walden* (Madrid: Cátedra, 2005). Peter Smithson mentions Thoreau and his voluntary retreat to nature in "Introduction to Upperlawn," in Alison and Peter Smithson, *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1986).
- <sup>26</sup> Moisés Puente, *Pabellones de exposición* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 11.
- <sup>27</sup> Nieves Fernández Villalobos, "La nostalgia de lo natural en un mundo artificial," in *Paisaje cultural. Eurau 8* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2007), 1-9.
- <sup>28</sup> Juan Navarro Baldeweg, *La habitación vacante* (Valencia: Pre-textos, 1999), 136.
- <sup>29</sup> See Alison & Peter Smithson, *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1986), 18.
- <sup>30</sup> *The tree-bird is also a nod to the blackbird that is commonly photographed between the legs of Eames wire chairs. This is what Alison Smithson suggests in the article: "Three pavilions of the 20th century: The Farnsworth House, the Eames House, and the Upper Lawn," in Cambiando el Arte de Habitar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 142.
- <sup>31</sup> *Ibid.*
- <sup>32</sup> Ana Rodríguez García, "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion," *Cuaderno de Notas*, no. 18 (2017): 125, 130 and 131.
- <sup>33</sup> Ana Rodríguez García, "El jardín de los Smithson," 144.
- <sup>34</sup> Catherine Spellman and Karl Unglaub, "10 en la escala de Richter," in Peter Smithson, *Conversaciones con Estudiantes*, ed. Catherine Spellman y Karl Unglaub (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 93.
- <sup>35</sup> Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture* (New York: Monacelli Press, 2001), 210, 211.
- <sup>36</sup> David Casino, "Ground Notations," 349.
- <sup>37</sup> David Dunster, ed., *Alison + Peter Smithson - The Shift. Architectural Monographs 7* (London: Academy Editions, 1982).
- <sup>38</sup> Marco Vidotto and Aquiles González, eds., *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson* (Madrid: COAM, 2001), 36-39.
- <sup>39</sup> Catherine Spellman and Karl Unglaub, "10 en la escala de Richter," 93.
- <sup>40</sup> *The two friends visited the Malmö Cemetery, improvising, advised by a student in Copenhagen. See about it: Ron Simpson, "From the Beginning," in Architecture is not made with the brain. The labour of Alison and Peter Smithson, ed. Pamela Johnston et al. (London: Architectural Association, 2005), 78-79. Also: Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, 21-23 and David Casino, "Ground Notations," 65-67.*

- <sup>41</sup> "In the period of the making of Lewerentz's Chapel of the Resurrection there was a general interest in tree trunks - Munch and the Nordic School; Kandinsky and the South German, Egon Schiele's, then Mondrian's, cherry trees." Alison y Peter Smithson, "The Lewerentz Period," en *The Space Between*, ed. Max Risselada y Jaap Triest (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2017), 129.
- <sup>42</sup> "Our interest in Lewerentz is in his inventing in the Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery (1917-1940), a language we might call the growth and the built... a grove of column-trunks truncated, some still growing, some become building. Out of the seeming-as-found forest, Lewerentz has trunk-columns roofed and amid tree-columns standing around the clearing." *Ibid.*, 121.
- <sup>43</sup> "The trees-as-presences, building-as-reciprocal-presences in the drawings of this period, was the preparation for seeing this now-you-have-column, now-you-have-tree: for the column-as-trunk connected back to the finding in Milan Bramante's trunk column with branch stumps." *Ibid.*, 123.
- <sup>44</sup> "Quizá eso explique el paso instintivo que se produjo en los años setenta hacia la exploración de un lenguaje arquitectónico de capas y retículas. Los dibujos realizados entonces estaban hechos para mostrarnos un territorio protegido de distinta manera." Peter Smithson. Alison y Peter Smithson, "Reflexiones sobre la protección," en *Cambiando el Arte de Habitar* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 47.
- <sup>45</sup> El yashmak, el velo que cubre el rostro, pero no los ojos de las mujeres musulmanas, sirvió de inspiración a los Smithson tras su viaje a Túnez en el verano de 1968. Marco Vidotto, "Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford," en *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson*, eds. Marco Vidotto y Aquiles González (Madrid: COAM, 2001), 20.
- <sup>46</sup> "... Desde su margen, demuestra la existencia de un lugar anterior y exterior cuya cualidad difícilmente puede ser señalada sino saliéndose, demostrando así, en la distancia creada, el culto que por esa primera tierra se tiene." Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque*, 155.
- <sup>47</sup> "Tree at my window, window tree, my sash is lowered when night comes on; But let there never be curtain drawn between you and me." Robert Frost, *Tree at my window*, 1928.
- <sup>48</sup> Alison y Peter Smithson, "Into the Air," en *The Space Between*, ed. Max Risselada y Jaap Triest (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2017), 201.
- <sup>49</sup> Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 144.
- <sup>50</sup> David Casino, "Ground Notations," 351.
- <sup>51</sup> "Volviendo a las formas arquitectónicas que capturan el aire vacío (...) ¿cómo vemos la casa de Kahn, con pilares de ladrillo similar a un cobertizo? ¿Por qué nos parecía (no sólo a nosotros) algo tan emocionante cuando apenas había sido dibujada? ¿Acaso la entendíamos como un templo, y el templo como vacío, y el vacío como cobertizo, y el cobertizo como árbol?" Alison y Peter Smithson, "The Space Between," *Oppositions*, no. 4 (Enero 1, 1974): 78.
- <sup>52</sup> Alison y Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, 379.
- <sup>53</sup> Con la Casa Amarilla Peter ganó el concurso organizado por la editorial Shinkenchiku-sha ese año, que publicó *The Japan Architecture* con el tema: *A House for an Intersection*.
- <sup>54</sup> Pedro Puertas Herrera, "Alrededor de un árbol," 51.
- <sup>55</sup> Alison y Peter Smithson, *Italian Thoughts* (Estocolmo: The Royal Academy of Fine Arts, Sven Ivar and Siri Lind's Foundation & Peter and Birgitta Celsing's Foundation, 1993), 194.
- <sup>56</sup> Peter Smithson, *Conversaciones con estudiantes*, ed. Catherine Spellman y Karl Unglaub (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 46.
- <sup>57</sup> Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson. Obras y Proyectos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 204.
- <sup>58</sup> Peter Smithson, "Desde arriba y hacia arriba," en *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson*, eds. Marco Vidotto y Aquiles González (Madrid: COAM, 2001), 40-41.
- <sup>41</sup> *Alison and Peter Smithson, "The Lewerentz Period," in The Space Between, ed. Max Risselada and Jaap Triest (Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2017), 129.*
- <sup>42</sup> *Ibid.*, 121.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, 123.
- <sup>44</sup> "Perhaps that explains the instinctive step that occurred in the 1970s towards the exploration of an architectural language of layers and lattices. The drawings that were made then aimed to show us a protected territory in a different way," Peter Smithson. Alison and Peter Smithson, "Reflexiones sobre la protección," in *Cambiando el Arte de Habitar (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 47.*
- <sup>45</sup> *El yashmak, the veil that covers the face, but not the eyes of Muslim women, served as inspiration to the Smithsons after their trip to Tunisia in the summer of 1968. Marco Vidotto, "Alison y Peter Smithson y la prensa inglesa sobre el Garden Building en el St. Hilda's College de Oxford," in Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson, eds. Marco Vidotto and Aquiles González (Madrid: COAM, 2001), 20.*
- <sup>46</sup> "... From its margin, it shows the existence of a previous and external place whose quality can hardly be pointed out except by going out, thus demonstrating, in the distance created, the cult that is had for that first land." Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque*, 155.
- <sup>47</sup> *Robert Frost, Tree at my window, 1928.*
- <sup>48</sup> *Alison and Peter Smithson, "Into the Air," in The Space Between, ed. Max Risselada and Jaap Triest (Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2017), 201.*
- <sup>49</sup> *Marco Vidotto, Alison + Peter Smithson (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 144.*
- <sup>50</sup> *David Casino, "Ground Notations," 351.*
- <sup>51</sup> "Going back to architectural forms which capture the empty air (...) How do we see the Kahn brick-columned house-like-a-barn? Why did that seem so moving when it was first drawn (and not only to us)? Did we feel it as a temple? ... temple as empty... empty as barn... a barn as a tree?" Alison and Peter Smithson, "The Space Between," *Oppositions*, no. 4 (January 1, 1974): 78.
- <sup>52</sup> *Alison and Peter Smithson, The Charged Void: Architecture, 379.*
- <sup>53</sup> *With the Yellow House, Peter won the contest organized by the Shinkenchiku-sha publisher that year, which published The Japan Architecture with the theme: A House for an Intersection.*
- <sup>54</sup> *Pedro Puertas Herrera, "Alrededor de un árbol," 51.*
- <sup>55</sup> *Alison and Peter Smithson, Italian Thoughts (Stockholm: The Royal Academy of Fine Arts, Sven Ivar and Siri Lind's Foundation & Peter and Birgitta Celsing's Foundation, 1993), 194.*
- <sup>56</sup> *Peter Smithson, Conversaciones con estudiantes, ed. Catherine Spellman y Karl Unglaub (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 46.*
- <sup>57</sup> *Marco Vidotto, Alison + Peter Smithson. Obras y Proyectos (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 204.*
- <sup>58</sup> *Peter Smithson, "Desde arriba y hacia arriba," in Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson, eds. Marco Vidotto and Aquiles González (Madrid: COAM y Fomento, 2001), 40-41.*

- <sup>59</sup> Sonia Delgado Berrocal, "El entramado como estrato vertical en la arquitectura de Alison y Peter Smithson," *VLC arquitectura* 2, no. 1 (Abril 2015): 101-127.
- <sup>60</sup> "I wonder about the trees. Why do we wish to bear Forever the noise of these More than another noise So close to our dwelling place?" Fragmento del poema *The Sound of Trees*, de Robert Frost, publicado en la antología de 1916, *Intervalo en la montaña* (Mountain Interval).
- <sup>61</sup> Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 150.
- <sup>62</sup> *Ibid.*, 204.
- <sup>63</sup> David Casino, "Ground Notations," 366.
- <sup>64</sup> Luis Martínez Santa-María, *El árbol, el camino, el estanque*, 43.
- <sup>65</sup> Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 74.
- <sup>66</sup> Ricardo Sánchez Lampreave, Néstor Montenegro Mateos, e Ignacio Tomás Vergara, *El Suelo en renuncia: Lacaton & Vassal, Diller + Scofidio, West 8* (Madrid: Fundación COAM, 2002), 2.
- <sup>67</sup> Rafael Aburto, "¿Para qué sirve un árbol?," *Arte y Hogar*, no. 23 (1946). Véase en Iñaki Bergera, *Rafael Aburto, arquitecto: la otra modernidad* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 61.
- <sup>59</sup> *Sonia Delgado Berrocal, "El entramado como estrato vertical en la arquitectura de Alison y Peter Smithson," VLC arquitectura 2, no. 1 (Abril 2015): 101-127.*
- <sup>60</sup> *Excerpt from Robert Frost's poem The Sound of Trees, published in the 1916 anthology, Mountain Interval.*
- <sup>61</sup> *Marco Vidotto, Alison + Peter Smithson (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 150.*
- <sup>62</sup> *Ibid.*, 204.
- <sup>63</sup> *David Casino, "Ground Notations," 366.*
- <sup>64</sup> *Luis Martínez Santa-María, El árbol, el camino, el estanque, 43.*
- <sup>65</sup> *Marco Vidotto, Alison + Peter Smithson (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 74.*
- <sup>66</sup> *Ricardo Sánchez Lampreave, Néstor Montenegro Mateos, and Ignacio Tomás Vergara, El Suelo en renuncia: Lacaton & Vassal, Diller + Scofidio, West 8 (Madrid: Fundación COAM, 2002), 2.*
- <sup>67</sup> *Rafael Aburto, "¿Para qué sirve un árbol?," Arte y Hogar, no. 23 (1946). See Iñaki Bergera, Rafael Aburto, arquitecto: la otra modernidad (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 61.*

## BIBLIOGRAPHY

- Boyer, M. Christine. *Not Quite Architecture, Writing around Alison and Peter Smithson*. Cambridge: MIT Press, 2017.
- Casino, David. "Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson." PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- Delgado Berrocal, Sonia. "El entramado como estrato vertical en la arquitectura de Alison y Peter Smithson." *VLC arquitectura* 2, no. 1 (2015): 101-127. <https://doi.org/10.4995/vlc.2015.3388>.
- Dunster, David, ed. *Alison + Peter Smithson - The Shift. Architectural Monographs 7*. London: Academy Editions, 1982.
- Fernández Villalobos, Nieves. "La nostalgia de lo natural en un mundo artificial." In *Paisaje cultural, Eurau 08*, 1-9. Madrid: Ministerio de Fomento, 2007.
- Fernández Villalobos, Nieves. *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.
- Fernández Villalobos, Nieves. "La influencia de Nigel Henderson en la actitud crítica de Alison y Peter Smithson." In *Critic All. I International Conference on Architectural Design & Criticism*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2014, 397-407.
- Krucker, Bruno. *Complex Ordinarity: The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*. Zürich: GTA-ETH, 2002.
- Martínez Santa-María, Luis. *El árbol, el camino, el estanque: ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
- Mera, Juan. "Cinco ideas para hacer arquitectura." PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2004.
- Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- Puertas Herrera, Pedro. "Alrededor de un árbol." *Engawa* 0 (January 2010): 42-51.
- Rodríguez García, Ana. "El jardín de los Smithson. Upper Lawn Folly Solar Pavilion." *Cuaderno de Notas*, no. 18 (2017): 125-146. <https://doi.org/10.20868/cn.2017.3603>

- Sánchez Lampreave, R., N. Montenegro Mateos, and I. Tomás Vergara. *El Suelo en renuncio: Lacaton & Vassal, Diller + Scofidio, West 8*. Madrid: Fundación COAM, 2002.
- Smithson, Alison. "Tres pabellones del S. XX: la casa Farnsworth, la de los Eames, y Upper Lawn." In *Cambiando el Arte de Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Smithson, Alison, and Peter Smithson. "The Space Between." *Oppositions*, no. 4 (January 1, 1974): 75-78.
- Smithson, Alison, and Peter Smithson. *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1986.
- Smithson, Alison, and Peter Smithson. *Italian Thoughts*. Estocolmo: The Royal Academy of Fine Arts, Sven Ivar and Siri Lind's Foundation & Peter and Birgitta Celsing's Foundation, 1993.
- Smithson, Alison, and Peter Smithson. *The Charged Void. Architecture*. New York: Monacelli Press, 2001.
- Smithson, Alison, and Peter Smithson. *The Charged Void. Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2005.
- Smithson, Alison, and Peter Smithson. *The Space Between*. Edited by Max Risselada and Jaap Triest. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2017.
- Smithson, Peter, and Karl Unglaub. *Flying Furniture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999.
- Smithson, Peter. "Desde arriba y hacia arriba." In *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson*, edited by Marco Vidotto and Aquiles González, 40-41. Madrid: COAM, 2001.
- Smithson, Peter. *Conversaciones con estudiantes*. Edited by Catherine Spellman and Karl Unglaub. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Van den Heuvel, Dirk, and Max Risselada, eds. *Alison and Peter Smithson. From the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.
- Vidotto, Marco. *Alison + Peter Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Vidotto, Marco, and Aquiles González, eds. *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson*. Madrid: COAM, 2001.

#### IMAGE SOURCES

**1.** David Casino, "Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson," PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid, 2017, 346. **2.** Folder A012. The Alison and Peter Smithson Archive. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. **3.** Folder A041. The Alison and Peter Smithson Archive. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. **4.** Folder A149 (left), Folder BB534 (right). The Alison and Peter Smithson Archive. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. **5.** Left: DR1995-0011, Canadian Centre for Architecture. Right: Folder BA031. The Alison and Peter Smithson Archive. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. **6.** Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*. **7.** Folder A027. The Alison and Peter Smithson Archive. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. **8.** © Belvedere, Vienna, Photo: Johannes Stoll. The painting has been restituted to the legal heirs in 2020. Kunstmuseum Den Haag, The Hague. Image ID: 377648, Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands. R. Sánchez Lampreave, N. Montenegro Mateos, and I. Tomás Vergara, *El Suelo en renuncio: Lacaton & Vassal, Diller + Scofidio, West 8*. Alison and Peter Smithson, "The Lewerentz Period," in *The Space Between*, ed. Max Risselada and Jaap Triest (Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2017), 129. **9.** 1. Folder A111; 2. Folder A060; 3. Folder E068. The Alison and Peter Smithson Archive. Courtesy of the Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. 4, 5: Alison and Peter Smithson, *The Space Between*. **10.** Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*. **11.** Dirk van den Heuvel and Max Risselada, eds., *Alison and Peter Smithson. From the House of the Future to a House of Today*. Alison and Peter Smithson, *The Space Between*. **12.** Alison and Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*. Peter Smithson & Karl Unglaub, *Flying Furniture*.